
Dans les mains de l'ombre
Sombre (1998), de Philippe Grandrieux

Diane Arnaud

Écrire sur le cinéma ne serait pas autre chose ici que de s'enfoncer dans les ténèbres éclairées par des points changeants, et parvenir au moment où cette nuit-là se fait en nous.
Jean-Louis SCHEFER, *L'Homme ordinaire du cinéma*.

Si on veut rendre compte de la façon dont un film s'inscrit en vous par bribes, vous accompagne un bout de chemin, parfois vous quitte, pour resurgir « retrafiqué » dans votre imaginaire, par créations fantomatiques interposées, il faudrait rendre l'exercice résolument intime. En l'espace de deux ans, j'ai été trois fois à la rencontre de *Sombre* (1996). Ce film de Philippe Grandrieux m'a surprise par sa faculté à ne pas écraser l'expérience esthétique sous le poids du propos narratif. Le parcours criminel d'un homme impuissant, Jean, qui dévêt, manipule et étrangle des femmes de passage, en écho à ses talents de marionnettiste ambulant, pourrait inhiber les survenues d'images mentales, autres que traumatiques et intrusives, dans l'émoi de la spectatrice. C'est sans compter sur le maniement formel qui détourne la violence primitive de la représentation par des élans de défiguration et sur la prégnance floue des corps filmés qui libère un trafic de souvenirs trompeurs. La conduite de cette œuvre forte dévoile la tentative illusoire d'agripper les mains de l'ombre. Schefer ne cesse de le révéler : « Le destinataire est non seulement le lieu calculé des effets d'image [...], il est l'auteur d'un *second montage* dont il est le dispositif^{1.} »

Manipulations des images et échos du geste

Les saisies d'images qui ont tissé l'expérience première de *Sombre* se rapportent au sentiment d'intimité avec la fabrique même du film. Certains plans provoquent une sorte d'implication physique dans le corps à corps qui se trame entre la caméra et les acteurs. Étrangement, ce ne sont pas les séquences de filature oppressante des personnages, filmés souvent de dos, qui opèrent ces sensations de basculement. Certes, la partition rythmique et la vibration plastique des rencontres imaginées entre Jean et les femmes, en jouant sur la distance et le contact, sur le flou et le net dans une interpénétration de chair et de lumière, conditionnent le spectateur à des traversées d'images, à des prolongements fantasmatiques de la surface écranique. Ainsi, la production d'images provoquée lors de la première projection, contrairement aux évocations libres de la deuxième séance, correspond, de mémoire, à un investissement imaginaire quasi exclusif du hors-cadre. Peut-être pour ne pas être troublée par les regards flous et les pans

1. Jean-Louis Schefer, *Images mobiles. Récits, images, flocons*, Paris, P.O.L, 1999, p. 10

d'ombre où se mutilent les figures de *Sombre*, le suivi halluciné du geste créateur a été pour moi une réaction consciente d'évitement mais aussi un fabuleux moteur d'ébranlement.

Élans marqués de défiguration

L'inscription du geste du cinéaste dans la matière filmique se remarque très tôt lors de la projection. La manipulation heurtée de la caméra et la composition décentrée du cadrage font naître la sensation «imageante» et illusoire d'habiter l'univers créateur du tournage. Il convient d'éclairer plus précisément les configurations audiovisuelles à la source de l'imagination du spectateur qui s'empare du maniement de l'image. Dès la troisième séquence de *Sombre*, la prise de vue saccadée informe les dérèglements de la pulsion scopique. Le spectacle découvert par la conduite du héros, automobiliste de l'ombre filmé du siège arrière en contre-jour, donne à voir des images zappées du paysage environnant : plans tremblés des crêtes de montagne traçant sur l'opacité du ciel un réseau de lignes fantomatiques, images bougées des pentes neigeuses rythmant un ballet de flocons flottants.

Le film insère à plusieurs reprises ces élans marqués de transfiguration formelle le long de l'autoroute avec des variations de discontinuité (addition possible d'un montage *cut* qui vient redoubler les secousses manuelles de la prise de vue) et des fluctuations de valeurs (jeu de lumière sur la grisaille plombée ou l'obscurité mordorée du ciel qui nuance la pesanteur de la *Stimmung*). Toutes ces occurrences, «véhiculées» par le trajet de Jean en voiture, invoquent une autre idée du déplacement que celle du mouvement traçable dans l'univers diégétique. Le brouillage de la ligne d'horizon implique physiquement un changement d'horizon pour le spectateur². La saccade du filmage peut ainsi ouvrir la voie à un imaginaire pictural.

Hors-cadre

Dans le vif du déroulement de *Sombre*, je me suis donc emparée des motifs de cadrage-limite (décentrement, subordination de la prise de vue à la main) en les déployant dans l'univers d'un peintre, plus particulièrement celui de Pollock ou de Bacon, rendu à la fois imaginable et perceptible par les films de Hans Namuth, pour l'un, et les entretiens de David Sylvester, pour l'autre. L'impression de sombrer dans des espaces picturaux provient de l'association «dirigée» entre le mouvement de vibration ou de tremblement de la caméra et les gestes de *dripping* ou de balayage tant médiatisés des deux artistes. Plus précisément, deux séquences, aussi fugaces que prégnantes, ont provoqué un transport imaginaire chez la spectatrice que j'ai été, comme soudain projetée dans un autre (hors-)cadre.

Le premier voyage s'initie dans la voiture de Jean. Les gros plans des cheveux de Christine, la sœur de l'héroïne, une vierge prénommée Claire, se regardent de façon tout autre qu'un insert fétichiste prélevé dans la vision archaïque du conducteur. Certes, la mise en scène des crimes, scènes d'amour où l'acte sexuel se radicaliseraient en prise de gorge, insiste sur la gestuelle répétitive du meurtrier. Jean fourre ses mains dans la masse chevelue de ses partenaires en un mouvement heurté et pénétrant, acte sensible qui ne semble pas occasionner chez lui la levée du mystère noué par la chevelure féminine. En deçà de toute symbolique, les cheveux se ressentent comme une matière à pétrir, à modeler. Dans la séquence de la voiture, le vent fouette cet entrelacs de longs fils de femme et soudain d'autres images se

2. La théorisation deleuzienne de la création chez Francis Bacon permet d'articuler les concepts en jeu : déformation du modèle analogique pour recomposer une Figure à partir d'un «diagramme manuel». La notion de diagramme se comprend comme le réseau des «traits de sensation», «ces marques manuelles presque aveugles [qui] témoignent donc de l'intrusion d'un autre monde dans celui de la figuration» (Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1985, p. 66).

déclinent sur cette configuration initiale. La végétation minimale de bordure de route est filmée de façon à devenir un tissage frénétique de signes abstraits. Les contours des herbes, des brindilles, des cailloux, des résidus neigeux se brouillent en un réseau linéaire qui paraît s'animer devant nos yeux. Les fleurs deviennent des taches colorées qui diffusent leur vibration chromatique évanescante sur un écran cinématographique en pleine transmutation. La vie des formes qui semblent s'entremêler sur un champ d'écriture visuelle a été ressentie de façon d'autant plus renversante que je me suis laissée entraîner par la musique électronique en rythme avec les pulsations de l'image. Devant de tels plans, comment ne pas être envahie par les *all-over* de Pollock qui renversent les coordonnées spatiales de la création et de la réception ? La toile picturale investie physiquement par l'artiste comme prolongement de son corps³ à même le sol se confond avec le champ d'expérience de la création⁴. C'est pourquoi la conduite esthétique de telles œuvres ne met pas le spectateur face à un espace fictif mais le désigne dans son propre espace avec des possibilités multiples et inépuisables de parcours animés par la recherche de la bonne place.

Un autre exemple permet d'éclairer cet effet, qui n'est pas exactement de l'ordre d'un déjà-vu pictural, puisque la contamination imaginaire d'un univers de peintre – cette fois-ci de Bacon – dans l'espace diégétique du spectateur mène à une dérive fantasmatique vers le trait originel de la création. L'image par qui tout arrive est celle de Claire. Le plan furtif donne à voir son visage tremblé à l'écran. L'irradiation lumineuse de cette tête éclairée et secouée dans le noir dessine des traînées d'une blancheur déréalisante. Le mouvement de secousse peut difficilement se comprendre comme celui d'une course folle contrairement à l'incident figuratif commenté par Jacques Aumont. Dans son analyse du « visage défait » au

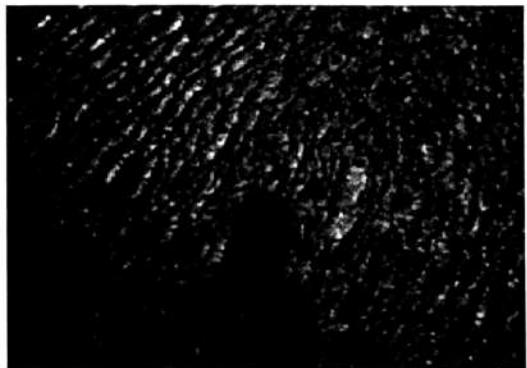


Image du film *Sombre*.

cinéma, il propose un catalogue raisonné du *dé-visage* à partir du film de Léos Carax, *Mauvais Sang*, et relève justement « cette figure, plusieurs fois reprise, du visage secoué par le mouvement⁵ ». Cet événement est compris dans un projet de désagrégation des visages. Dans la figure de *Sombre*, l'agitation de la prise de vue n'accompagne pas les déformations cinématiques de la conductrice roulant dans la nuit noire à la rencontre de celui qui lui a permis d'échapper aux violences obscènes de deux cadres d'entreprise en se laissant battre comme un chien. Le geste de la caméra épousé par les yeux des spectateurs qui balayent les

3. Selon l'analyse de Damisch, l'originalité de Pollock à l'œuvre dans ses grandes compositions de 1947-1951 consiste « à lier si étroitement le geste qui se déploie sur la toile à la matière qu'il y répand, que celle-ci semblera en être la trace, le produit nécessaire » (Hubert Damisch, « La figure et l'entrelacs », *Les Lettres nouvelles* (9 et 16 décembre 1959) repris dans le *Catalogue de l'exposition Jackson Pollock*, Paris, Éditions du Centre Georges-Pompidou, 1982, p. 319).

4. Selon Deleuze, l'*action painting* « renverse la subordination classique, elle subordonne l'œil à la main, elle impose la main à l'œil, elle remplace l'horizon par un sol » (*op. cit.*, p. 69).

5. Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris, Éditions des Cahiers du cinéma, 1992 : « Un personnage court, la caméra le filme en gros plan et l'accompagne en travelling dans l'axe. La course secoue le visage, le convulse, le ballote en tous sens, tel le visage de l'astronaute aux commandes de son appareil emballé, à la fin de *2001* » (p. 153).

traits de Claire rend imaginable de traîner un visage sur l'écran, d'en estomper les contours, d'en faire couler l'éclat et l'inquiétude comme si l'affolement de la figuration réduisait les tourments intérieurs en des giclées de surface.

Désir de co-animation

Les extraits commentés du film de Grandrieux, au-delà des ressemblances plastiques et rythmiques, m'ont fait vivre ce type de traversée spatiale proprement imaginaire pour le spectateur de cinéma contraint à l'immobilité devant la matière filmique, elle-même soumise à la fixation de la projection lumineuse. Sensation fugace de s'imaginer dans un espace pictural où la perception semble être sollicitée sans imagination, sans mémoire, dans le processus de création et de réception de l'œuvre. Ainsi, il apparaît que cette filature illusoire de la main de l'artiste⁶ répond à une intuition, peut-être une prétention, celle de saisir l'(im)pulsion de la création. Le cinéaste Philippe Grandrieux explique pourquoi il cadrait lui-même : « Ma présence physique, en tant que corps portant la caméra et cadrant, faisait partie de la relation entre les deux acteurs au moment où je filmais. C'était une partie structurante de la mise en scène, pas seulement un cadre pour faire un cadre. C'était de l'énergie, on essayait de trouver ce qui était juste entre nous. Et le cadre, c'est du rythme, comme Pollock faisait du *dripping*⁷. »

Les effets d'images premiers, très fortement mis en branle par la violence primitive de *Sombre*, ont donc à voir avec un désir de co-animation de l'œuvre. Le caractère saillant du déclenchement de l'imagination, tel qu'il a été produit dans l'expérience du film, pourrait être précisé à la lumière d'un concept ambigu, celui du *punctum* énoncé par Barthes. En effet, dans cette pensée esthétique de la photographie, il serait tentant d'envisager ce « hasard, qui, en elle, me point (me meurtrit, me

poigne)⁸ », comme point de départ d'une exploration imaginaire mue par le désir de la poïétique et par la recherche du *kairos*, le moment décisif de la création. Le « mouvement affectif du regard⁹ » chez Barthes, en soulevant le désir dans le champ de la représentation, remarquerait la figuration tissée par ces points de rupture et de saillie. L'affirmation de l'émotion comme moteur d'écriture de cette partition signifiante conduit alors à une esthétique de la voyance et de la partance vers des voyages hallucinés au centre de la création. Les effets d'image de *Sombre* renouvellent ces fulgurances et prolongent leur champ sur le long et le large de mon écran intérieur. Dans quelle mesure l'impression d'être saisie par des mains de l'ombre à partir de mouvements contradictoires, et de voir d'autres toiles défiler à l'image, a-t-elle été remaniée par une seconde approche du film ?

Pans de l'ombre et trafic de souvenirs

Voir *Sombre* une seconde fois me permet de rendre compte plus clairement d'un trafic imaginaire, d'un phénomène de contamination des souvenirs d'images dans la production des effets lors du déroulement filmique. Autrement dit, l'imagination provoquée et la mémoire relancée peuvent parfois s'imbriquer au cours de la projection (occurrences de *retour du même*, opérations de collage, confusions entre rappels et appels d'images). Cette activité créative de recherche des indices figuraux, dans l'élabo-

6. Les catégories conceptuelles ré-introduites par J. Aumont dans « L'œil, la main, l'esprit » (*De l'esthétique au présent*, Bruxelles, Éditions de Boeck, 1999, p. 21) permettent d'envisager les enjeux théoriques esquissés ici.

7. *Positif*, n° 456, février 1999, p. 12.

8. Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions des Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p. 49.

9. Nicole Brenez, « Comme vous êtes. Représentation et figuration, inventions de l'image cinématographique », *Admiranda. Cahiers d'analyse du film et de l'image*, n° 5, *Figuration, Défiguration*, Aix-en-Provence, 1990, p. 11.

ration discontinue d'un mystère inaugural, demande une certaine tournure d'esprit de la part des acteurs de l'échange : capacité du film à ne pas ligoter la puissance imaginative du destinataire de l'œuvre au moyen d'un suspense policier, ni à faire sursauter son public avec les ressorts psychologiques des protagonistes ; liberté du spectateur d'échapper à l'emprise d'une corde narrative et de se laisser enrouler par des configurations autres¹⁰. Revenons à *Sombre*. Les images déposées dès la première vision, et tapies dans la profondeur de ma mémoire, se sont levées de leur peur obscure pour réveiller et éveiller de nouvelles correspondances.

Horizons bouchés

Ainsi, le « second montage » du film, révélé pendant cette deuxième vision, s'origine dans des vues d'horizons bouchés – le ciel plombé et increvable, le sexe de la femme imprenable ou invisible – et se renouvelle dans le choc de leur dégagement. La remémoration de *Sombre* se construit à partir d'un rapprochement entre l'étendue céleste et *l'origine du monde*. La scène d'ouverture instaure déjà un rapport très particulier au ciel. La voiture est filmée de l'extérieur à hauteur d'homme¹¹ et l'impression de pesanteur, rarement dissipée tout au long du film, provient de la présence opaque du ciel. Les vues de cette grisaille pointée par un soleil qui semble jouer à cache-cache avec les masses noires et détournées de la forêt obstruent la perspective¹² en opérant un assombrissement de la vision, une errance du regard dans sa fonction défaillante d'enveloppement et de mise à distance des choses.

La première scène de crime scelle une association libre entre l'obscurcissement rapproché des horizons lointains et la cécité provoquée par l'entrecuisse féminin. Je me souviens du sexe des femmes tuées par Jean précisément comme une tache aveugle¹³ articulant localement la question du visible et de l'invisi-

sible. S'agirait-il d'une hallucination négative ? Si on y regarde de plus près pour confronter ce souvenir lointain aux plans du film, il apparaît que le mystère se pose en termes de triangulation (identification à l'impuissance visuelle de Jean dans le face-à-face sexuel). Lors des préliminaires aux meurtres, le héros vocifère des ordres, des indications corporelles (« Lève-toi », « Tourne-toi », « Défais tes cheveux », « Écarte les jambes... plus »), à l'attention de ses proies dénudées qu'il finit par étrangler au lieu de les pénétrer. Le sexe féminin n'est pas « à proprement voir » enfoui dans l'invisibilité d'un tréfonds originel mais la définition visible de la zone génitale se perçoit néanmoins comme entravée par différents obstacles : l'obscurité ambiante qui fait chair avec le sexe entrouvert, la tête de Jean de dos en contre-jour qui fait relais et rempart au regard venu de la salle, la jambe d'une des femmes qui souligne en amorce oblique la présence d'un orifice pas vu, pas pris, fixé par les yeux sidérés du « malmeneur » de corps.

L'autre féminine appartient à un lieu de l'ombre, telle une matrice de dissolution des formes¹⁴, tout

10. Philippe Grandrieux s'est exprimé lui-même à ce sujet : « Non pas raconter une histoire, mais prendre le spectateur derrière le cou et le conduire ; qu'au fond il ne sache pas trop ce qui se passe, mais qu'il ne puisse pas décrocher et qu'il ait la sensation d'avoir traversé quelque chose de sa propre épaisseur » (*Positif*, n° 456, février 1999, p. 10).

11. L'ouverture de *Shining* de Kubrick accompagne aussi le déplacement du héros en direction de l'*Overlook Hotel* le long de routes sinueuses par un mouvement néanmoins aérien et fluide qui fait planer la menace, au fur et à mesure d'un voilement de la luminosité naturelle, d'une absorption du proche par le lointain.

12. Jean-Luc Marion, remarquant l'étymologie du terme (*perspicuus* qualifie en latin classique ce qui « s'offre transparent au regard »), précise qu'en perspective « le regard traverse [...] un milieu, un milieu si transparent qu'il n'arrête ni ne ralentit le regard et le laisse s'engouffrer, sans résistance aucune, comme dans le vide » (*La Croisée du visible*, Paris, PUF, 1996, p. 13).

13. Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible* (1964), Paris, Gallimard, 1998 : « Quand je dis que tout visible est invisible, que voir est toujours plus qu'on ne voit, que la conscience a un "puentum caecum", [...], il faut comprendre que c'est la visibilité même qui comporte une non-visibilité » (p. 295).

14. Le film active continuellement ce fantasme d'un enfouissement-enfancement par le noir (instance où Jean et sa victime s'évanouissent dans un pan d'obscurité, effet de surgissement et de disparition de Claire).

comme la vue du ciel fait se rejouer l'aventure d'un regard sans profondeur dans le souvenir effectif de *Sombre*. Il y a notamment un plan de plein air très marquant par le traçage du mouvement de caméra partant d'un cadrage qui pointe le sexe de la morte allongée puis s'envolant vers un pan de ciel faussement dégagé sur lequel semble se coller la vision de Jean debout, de dos. Pour boucler la boucle du ciel et du sexe, il est notable que l'insert d'une image de nuées ombrageuses fendillées par une percée lumineuse m'aït fait visualiser *The Deep* (1953, Musée national d'art moderne), un des derniers tableaux de Pollock. Cette œuvre laisse autant entrapercevoir l'univers cosmique que l'ouverture de la vulve féminine et rend inexplicablement inaccessible la profondeur promise, trouée aussi noire qu'elle apparaît ensoleillée (inversion du contraste blanc-noir) dans l'image source du film de Grandrieux.

Corps brûlants

Les corps filmés dans *Sombre* me sont revenus en tête sous forme de sensations comme s'ils y avaient déposé des marques de chaleur. La réminiscence des scènes de proximité entre les personnages, se démenant l'un contre l'autre, rend compte de quelque chose à la fois de palpable et d'intangible. Surtout pour les souvenirs ardents de la nudité féminine nimbée par le flou et l'obscurité, avec des effets discontinus de mise au point. Ces différents traitements formels rendent la chair abstraite tout en renouvelant sa matière. L'utilisation très sensuelle de la perte de netteté revêt un caractère d'autant plus remarquable qu'il est tentant de vivre *Sombre* comme une histoire plastique des peaux. Le flou s'apprécie dans la mémoire du film à la façon d'une pâte granuleuse et mate, d'un remodelage pelliculaire des corps. Ces bribes de regard fluctuant et de cadrage vibratile sur des figures humaines insaisissables, inscrites dans la matière du film (contamination du

trouble de la vision des plans subjectifs aux plans objectifs), se développent dans l'ordre du souvenir. Cette prégénance d'images floues et sombres conditionne la quête, rétrospective ou prospective, d'autres occurrences du motif, pendant et après la projection. Sans doute parce que ces vues finissent par me rapprocher du personnage de l'ogre qui incarne le fantasme d'un contre-«voyeur immobile» : un corps touchant et traqué, cloué au sol, contraint de tourner autour des choses qu'il voit à peine. D'où les marques encore brûlantes de ses gestes et de sa vision haptique (caresse de Jean dans les cheveux des filles confondue avec le geste de l'artiste) qui continuent de provoquer un étrange entrelacement de l'imagination et de la mémoire spectatorielle.

Toute histoire a-t-elle une fin ? Il apparaît clairement que le «second montage» obsédant de *Sombre* tissé par le fil conducteur du flou et de l'ombre se dénoue dans des vues de dégagement. Les compositions figure/fond qui tournent le visage (soit de Jean, soit de Claire), enfin ouvert et voyant, face à un horizon lumineux ont suscité un flux migratoire de pans de cinéma prenant sa source dans l'eau du film de Murnau, dans la forêt grise des élégies de Sokourov et dans la violence «claire-obscur» de films français de proximité (*Le Lieu du crime*, *Peau d'homme*, *Cœur de bête*, *Leçons de ténèbres...*). Aussi les souvenirs d'images ne produisent-ils pas seulement des sensations d'effleurement mais aussi des manipulations d'images, notamment dans la remémoration des scènes vécues comme autant d'éclaircissements.

Deux souvenirs d'images s'imposent à mes yeux comme intouchables. De leur détachement à la réalité filmique semble dépendre la dérive imaginaire de *Sombre*, telle qu'elle a été conduite ici. Le premier souvenir flottant est relatif à la rencontre des deux protagonistes, sur la route, sous la pluie, permis par la descente de leur vitre embuée. Je me souviens

d'avoir vu le visage de Jean flou, hallucination incertaine avant que Claire n'émerge nettement en contre-champ. La seconde image ensevelie est celle d'une surface rectangulaire rouge foncé sur un fond obscur avec un effet de sur-cadrage qui survient peu avant la scène de *peep-show*. Marque d'obstacle, d'entrave qui accompagne l'expérience de *Sombre* après la sortie de la salle : prolongement hors-champ d'une chapelle picturale à la Mark Rothko¹⁵, ouverture du quatrième mur d'un cube cinématographique de verre. Garder ces souvenirs intacts comme des vitres au regard et des levers de flou à n'en plus finir. Images isolées, repensées, « retrafiquées » où viennent frémir d'autres souvenirs et se produire d'autres effets... Qu'adviendra-t-il de ces deux traces mouvantes, cette figure floue et cette fenêtre condamnée, inscrites dans la mémoire et dans l'émo-

tion du film, si je faisais appel à la « puissance de l'analyse », si je me risquais une dernière fois à redéfinir « la puissance de ces images » tout en considérant l'œuvre comme « le lieu de l'émergence, dans l'acte même de la négation, de l'infigurabilité¹⁶ » ?

15. Dans la chapelle de Houston (1965), les œuvres monochromes sont accrochées sur les parois de façon à clôturer l'espace du spectateur, tout en ouvrant son expérience esthétique au domaine de la transcendance. Les propos du peintre à ce sujet soulignent la géométrie variable (planéité, profondeur) de son univers pictural (fermeture, ouverture) : « Nous avons hérité de l'espace comme d'une boîte dans laquelle les choses ont lieu. Dans mon œuvre, il n'y a plus de boîte. Je ne travaille pas avec l'espace. Il reste une forme sans la boîte et sans doute une forme bien plus convaincante » (« *In our inheritance we have space, a box in which things are going on. In my work there is no box; I do not work with space. There is a form without the box and possibly a more convincing kind of form* », dans : James E. B. Breslin, *Mark Rothko. A Biography*, The University Press of Chicago, Chicago et Londres, 1993, p. 401).

16. Murielle Gagnebin, *L'Irreprésentable ou les silences de l'œuvre*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1984, p. 16.