

La vierge et le loup *Un lac* de Philippe Grandrieux

Gérard Grugeau

Numéro 139, octobre–novembre 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/25287ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

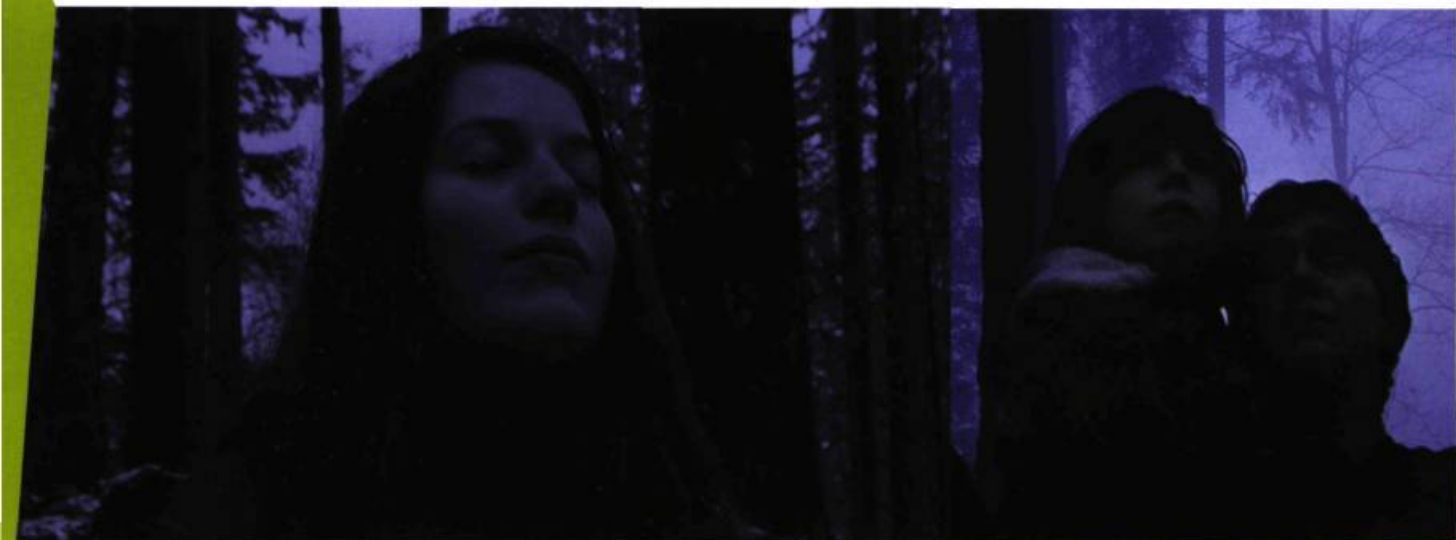
0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Grugeau, G. (2008). Compte rendu de [La vierge et le loup / *Un lac* de Philippe Grandrieux]. *24 images*, (139), 46–47.



Un lac

de Philippe Grandrieux

par Gérard Grugeau

La vierge et le loup

Le fil narratif de la fable est ténu, mais lourd comme le brouillard des aubes blafardes encore chargées des songes de la nuit. Une bel inconnu au regard de loup qu'on dirait sorti d'un film du Lituanien Sharunas Bartas (*Trois jours, Few of Us*) fait irruption au sein d'une famille et en perturbe le quotidien. Il y a d'abord le lieu physique : une forêt aux arbres noirs comme la suie, un lac aux eaux grises et embrumées, un cirque montagneux écrasé de neige et de ciels à la Greco à travers lesquels perce une lumière hagarde. Il y a aussi les êtres, créatures de chair et de peu de mots, instinctives comme des bêtes aux aguets, prises entre la caresse et le coup de griffe. Il y a surtout un frère et une sœur liés par un amour fusionnel et écartelés par leurs pulsions inconscientes qui minent leur nuit intérieure. On l'aura compris, Philippe Grandrieux, auteur du mémorable *Sombre*, crée ici une fois de plus un monde régressif, clos sur lui-même et menacé par une sourde tragédie rampante qu'attise le désir. Mais comme toujours chez ce démiurge venu de l'expérimental et du documentaire, *Un lac* est avant tout une lutte à finir avec la matière cinématographique elle-même. D'entrée de jeu, les coups de hache assénés avec vigueur sur le tronc d'un arbre annoncent les enjeux cachés d'une fiction rêvée par un cinéaste résolument frondeur qui a l'insigne talent de nous propulser dans un état d'engourdissement proche de l'hypnose. Et l'envoûtement opère, puissant comme un parfum opiacé aux volutes irrésistibles.

Le cinéma de Philippe Grandrieux semble sortir des limbes du temps, d'une préhistoire habitée par la nuit des corps et

les fantômes originels. Une préhistoire archaïque, proche des effrois et des ravissements de la prime enfance, qui ne croirait qu'à la matière brute du monde et aux contes cruels de l'inconscient. Ici, l'expérience hallucinée du sensible règne en maître. À l'image du personnage d'Alexi atteint du « mal sacré », l'épilepsie, la matière cernée de lignes sinueuses qui nourrit le film vacille et tremble sous les convulsions, menaçant constamment de rompre sous la tension expressive. Les références picturales sont là et s'intègrent naturellement comme un refoulé surgi de l'oubli. Soudain, les toiles de Munch (*Le cri, Un vampire*) habitent l'image avec force, et l'angoisse ressentie par les personnages face à une nature imposante évoque par ses tonalités froides le romantisme des œuvres du peintre allemand Caspar David Friedrich ou quelque légende nordique ou slave assoupie sous les neiges éternelles. Jusqu'à la mythologie du cinéma qui est convoquée au détour d'un plan par la ressemblance physique de Dmitry Kubasov (Alexi) avec la Jeanne d'Arc en larmes de Dreyer (Falconetti). C'est dire que Grandrieux joue volontiers de cette mémoire collective intemporelle du monde et de l'art.

Pour le réalisateur, le cinéma est une matière malléable qui se sculpte à l'arraché et l'image comme le son, souvent amplifié à l'avant-plan (bruits des pas dans la neige, respiration des personnages), participent de ce rapport presque fétichiste à la pratique artistique. Même les accents étrangers des acteurs (originaires pour la plupart des pays de l'Est) ajoutent à ce magma bouillonnant de la matière en livrant des sonorités singulières. Pour ce qui est de la photographie, tout est friction entre l'ombre et la lumière, le visible et l'invisible. Les plans d'intérieur aux couleurs chaudes intra-utérines alternent avec les plans désaturés d'une nature pétrifiée sous son linceul de neige. Chez Grandrieux, l'esthétique joue souvent du brouillage des sensations et des affects par le biais de plans hors foyer qui se mettent au point peu à peu. Le cinéma devient alors un art du dévoilement et de la révélation qui semble hanté par les ombres fantomatiques de quelque arrière-monde à l'éro-

Next Floor

de Denis Villeneuve

par Pierre Barrette

Denis Villeneuve, qu'on n'a pas vraiment vu depuis *Maelström* sorti en 2000, a fait un retour remarqué à Cannes – où il était pratiquement le seul représentant du cinéma québécois – en remportant le Prix du meilleur court métrage avec *Next Floor*. Le film de 11 minutes, que son auteur décrit comme « une commande romantique » de Phoebe Greenberg, productrice-mécène de l'œuvre, ouvrira le FNC en octobre prochain. Sans dialogue et jouant avec habileté sur les registres surréaliste et baroque, la courte fable évoque un étrange banquet où des convives attablés sont servis d'abondance par une armée de valets, sous l'œil comminatoire du maître d'hôtel. Comme c'est toujours le cas chez Villeneuve, la réalisation est impeccable : en quelques secondes seulement, l'atmosphère trouble et déliquescence qui baigne les commensaux fait entrer le spectateur dans un univers énigmatique et pourtant singulièrement familier; le jeu théâtral, quelque peu décalé des acteurs, leurs costumes et leurs perruques, le décor et la musique invitent à croire que le moment ainsi saisi appartient à une autre époque, peut-être celle de la Seconde Guerre mondiale, ce que des bribes de conversations apparemment en allemand et les habits militaires de quelques convives pourraient suggérer. Le vieil édifice bientôt en ruine où se déroule le cérémonial évoque lui aussi un autre temps, possiblement un âge industriel révolu, avec les connotations vaguement « romantiques » que cela rappelle.

Mais la figure qui s'y dessine, elle, semble tout à fait contemporaine. Le repas que se partage l'inquiétante tablée est en effet plus qu'abondant, orgiaque presque, et composé des plats les plus bizarres : carcasses encore sanglantes, tête de rhinocéros, cervelles crues, dont tout un chacun se goinfre allégrement, comme s'il en allait de sa survie. La référence à l'hyperconsommation caractéristique de nos sociétés est sans équivoque, et faite pour provoquer dégoût et écœurement. Le film s'ouvre et se ferme d'ailleurs sur deux regards-caméra pleins de défi du maître d'hôtel, dont la posture et le rôle – organiser, mettre en scène, donner des ordres, voir au bon déroulement de l'affaire – semblent facilement assimilables à ceux du réalisateur. Le film se lit de la sorte comme une habile métaphore condamnant les excès de notre monde, avec, en conclusion – qu'on ne voudrait pas révéler ici –, le destin qui l'attend... Pertinent et fort maîtrisé.

tisme inquiétant. Sur ce mode de l'apparition, l'esthétique joue ainsi d'une matérialité fluctuante aux intensités variables. Sous nos yeux, tout se fait et se défait, mais l'étonnant pouvoir expressif du cadre et du montage fait aussi en sorte que l'indicible cristallise en profondeur dans le trou noir de notre pupille tour à tour séduite ou effarée. On ne s'étonnera donc guère que Grandrieux voie son cinéma comme une sorte de « météorologie fragile » associée aux vibrations constantes de la matière. Avec ses ondes de surface ou souterraines qui nous traversent, *Un lac* agit comme un flux mémoriel, comme une coulée engourdissante indomptable. Autant en emporte le temps. Insaisissable, perpétuellement sur la ligne de front, le cinéma de Philippe Grandrieux est déjà ailleurs quand les lumières de la salle se rallument sur l'écran blanc de nos nuits noires.

