

Rosine BÉNARD

Le Cinéma comme expérience du monde sensible: *Sombre* de Philippe Grandrieux

The Cinema as an Experience
of the Sensitive World:
Sombre by Philippe Grandrieux

Abstract: How can a director summon up the five senses of the audience through the film medium? How can a visual (and sound) art make affects tangible? An analysis of *Sombre* by Philip Grandrieux in the light of Deleuzian theories may help us to propound some answers to these questions. Thus, the underexposed film photography, the blurring effects and the strongly marked grain of the image are to be linked with the *gaseous perception* expounded by Deleuze. This perception, characteristic of experimental films, creates a suffocating feeling in the viewer, caused by the saturation of the senses. On the other hand, in

Sombre, the representation of flesh and fragmented bodies is reminiscent of the works of Bacon and the notion of *haptic*: can an artwork be touched with the eyes? Is the appropriation of an image by the fact of "getting as close as possible to it" a way to fulfill the *scopic drive*? The exacerbation of the senses in Grandrieux also involves the desire to return to natural instinct, or even bestiality, which is transmitted from the *diegesis* (the main character) to the viewer. By means of a *mise-en-scène* and a film editing which play on the suggestive power of cinema, the filmmaker manages to transport the viewer, through a *nomadic path*, to a maelstrom of quasi-animal sensations.

Keywords: Philippe Grandrieux, Deleuze, cinema, five senses, haptic, return.

*Ma préoccupation était de placer
le spectateur dans un certain état de
perception: un état à la fois inquiet,
hyperactif, halluciné, de perception.*

Philippe Grandrieux

Rosine BÉNARD

Université Paris 3 – Sorbonne-Nouvelle
E-mail: rosinebenard@yahoo.fr

EKPHRASIS, 1/2012

SYNESTHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS
pp. 27-33

Selon la définition du Littré, le sensible est l'objet des sens. Ces derniers sont les moyens qui nous permettent d'expérimenter consciemment le monde extérieur et notre propre corps. Platon rappelle, notamment au sein du dialogue intitulé *Le Théétète*, que la sensation

met toujours en présence un senti et un sentant, ce qui souligne inexorablement la caractéristique subjective de ce phénomène pourtant ô combien universel. Chaque être humain éprouve donc sa propre expérience vivante dans le monde par le biais des cinq sens: la vue, l'ouïe, le goût, l'odorat et le toucher. Ainsi, à partir de cette classification, se distinguent deux types de sensibles: le sensible commun et le sensible propre. Il est en effet des éléments du monde qui nous entoure que l'on peut «connaître» par le biais de plusieurs sens: la perception de ces sensibles communs met en évidence le lien étroit qui unit les cinq sens. La perception «commune» serait alors irréductible à un sens spécifique. Cependant, très tôt, les sens vont être catégorisés en deux systèmes de valeur: les sens dits «majeurs» (la vue et l'ouïe) et ceux que l'on peut qualifier d'«inférieurs» ou de «mineurs» (le toucher, l'odorat et le goût). De plus, au sein des sens majeurs, la vue va prendre une importance considérable. En effet, le primat de la vue va être exposé dès les théories présocratiques. Héraclite l'expose très simplement en ces termes: «les yeux sont des témoins plus exacts que les oreilles»¹. Ainsi, l'adage bien célèbre du «voir pour croire» n'est pas bien loin et la vue serait donc selon la croyance commune et populaire le seul sens qui ne nous trompe pas et en lequel on peut se fier.

Néanmoins, des philosophes tels que Diderot ou Merleau-Ponty seront à l'ori-

gine du primat assez contemporain d'un autre sens: le toucher. Les travaux de ceux-ci réfuteront la formule d'Aristote selon laquelle «la vue est la sensation par excellence»². Ainsi Buffon, dans son ouvrage *De l'homme*, affirmera-t-il l'importance du toucher et de sa supériorité sur la vue dans la mesure où celui-ci pourrait confirmer ou infirmer la perception visuelle. La valorisation du toucher par rapport aux autres sens qui est alors opérée repose sur le fait qu'il faudrait toucher une chose pour se convaincre de son existence, de sa réalité. Merleau-Ponty, lui, rapproche alors dans le cadre de cette expérience du réel et donc du sensible ces deux sens, qui pour Aristote étaient: l'un le plus important (la vue) et l'autre le moins essentiel (le toucher). Merleau-Ponty accorde ainsi une importance égale à ces deux sens qui sont, selon lui, primordiaux dans l'acte perceptif de la réalité. Ainsi, le visible et le tangible seraient les conditions *sine qua non* de l'existence d'un objet dans le monde.

Qu'en est-il alors du domaine du sensible dans les arts et plus spécifiquement dans le cadre du cinéma? Comme le souligne Souriau, «l'art a un côté matériel et sensible (c'est-à-dire capable d'être perçu par les sens) qui ne doit pas être sous-estimé»³. En effet, il a depuis longtemps été démontré que l'expérience esthétique est vécue,

1 HÉRACLITE, *Fragment 101a, Fragments*, Paris, Aubier, 1977, p. 112.

2 ARISTOTE, *Traité de l'âme*, III, 8, 492a2, p. 172.

3 SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 1285.

entre autres, par le biais des sens. La spécificité ontologique du cinéma fait que celui-ci repose sur les deux sens dits «majeurs»: la vue pour les débuts du septième art et l'ouïe par la suite. Se pose alors la question suivante: comment un réalisateur peut-il convoquer les différents sens du spectateur par le biais du médium cinématographique?

En effet, pour le réalisateur français Philippe Grandrieux, le cinéma est une véritable «expérience du monde sensible»⁴. Le destin du cinéma serait alors «de transmettre par la sensation, par les seuls moyens qui lui sont propres, de transmettre une part du monde qui passe, du monde sensible, aussitôt dissipé, perdu, emporté dans le temps, une part du temps, et par là même que retentisse en chacun de nous le sentiment d'une "inévitabile solidarité"»⁵. Pour expliciter cette spécificité du cinéma dans la perception, nous prendrons comme exemple le premier long-métrage de fiction du cinéaste Philippe Grandrieux, intitulé *Sombre* (1999). À l'aune de théories principalement deleuziennes, nous verrons comment un art principalement visuel peut rendre sensible des affects.

La perception gazeuse et le parcours nomade

Le synopsis du film peut se résumer en quelques phrases: Jean est un tueur. Jean rencontre Claire. Claire tombe amoureuse

de Jean. Ce qui fait la particularité du film de Philippe Grandrieux ce n'est pas spécifiquement le scénario mais plutôt sa mise en scène singulière. Quand Philippe Grandrieux débute sa carrière de cinéaste de fiction, il a à son actif vingt années en tant que réalisateur et premier assistant dans les domaines du documentaire et surtout de la vidéo expérimentale. Ainsi retrouve-t-on, dans *Sombre*, des influences du cinéma expérimental – notamment de Brakhage pour le travail sur le corps et la nature – mais également le travail sur l'image si caractéristique de ce type de cinéma. La texture de l'image joue un rôle essentiel dans la perception du film de Grandrieux par le spectateur. L'utilisation répétée du flou et l'exacerbation du grain de l'image créent une image spécifique qui n'est pas sans évoquer la «perception gazeuse», chère à Vertov et reprise par Deleuze. Selon Vertov, il existerait une perception gazeuse de l'univers qui reposerait sur le fait que les différents éléments du monde seraient doués d'une vie propre. Le grain de la matière rejoindrait le grain de l'image cinématographique, et plus particulièrement l'image du cinéma expérimental. Ainsi le flou granuleux de *Sombre* met-il en avant cette perception du monde que le cinéma permet de faire transparaitre.

Par son utilisation de la matière cinématographique elle-même, Grandrieux propose déjà un nouveau type de perception et donc de sensible se rapprochant du naturalisme. Par ailleurs, d'autres scènes du film pourraient être

4 GRANDRIEUX Philippe, «Sur l'horizon insensé du cinéma» in *Les Cahiers du cinéma*, hors-série n° 26, novembre 2000.

5 *Ibid.*

considérées comme «expérimentales» en conséquence du travail sur la pellicule opéré par le cinéaste, qui n'est pas sans rappeler la technique du grattage. Ces courtes séquences présentes à deux reprises au cours du film sont comme une déambulation à l'intérieur du psychisme du protagoniste. En cela, le film de Grandrieux rejoint également la notion de perception gazeuse et se rapproche d'une autre théorie deleuzienne qu'est le «parcours nomade». En effet, Deleuze souligne qu'«un état gazeux [est] défini par le libre parcours de chaque molécule»⁶. Et c'est bien ce que le cinéaste, à travers son film *Sombre*, semble nous faire expérimenter pendant les 112 minutes que dure le film: une promenade libre au sein du discours diégétique. On pense alors inévitablement à l'expression évoquée par Deleuze dans son ouvrage *Mille plateaux*, qui semble résumer parfaitement la diégèse du film de Grandrieux: «un parcours nomade, [...] parcours sauvage qui n'est motivé que par sa propre errance, parcours "abstrait" puisqu'indépendant de toute forme préétablie»⁷. Ainsi, par le parcours nomade que propose le cinéaste, le spectateur est-il en proie à une nouvelle forme de cinéma qui dès lors brouillera sa perception habituelle vis-à-vis du cinéma que l'on pourrait qualifier d'académique.

La dénégation de la pulsion scopique

Du fait d'une autre particularité de l'image du film étudié, le réalisateur semble opérer chez le spectateur un trouble du sens «majeur» qu'est la vision. En effet, comme l'indique le titre du film, l'image est presque constamment sous-exposée. La lumière est quasi-absente de la mise en scène de *Sombre* et par ce jeu de clair-obscur Grandrieux rappelle d'ailleurs la nature même du photogramme de cinéma: une impression chimique de la lumière sur une pellicule. Les voiles d'ombre ainsi créés rendent imprécise la vision des événements à l'écran, comme si le réalisateur souhaitait empêcher le spectateur de se fier à ses yeux. L'obscurité de l'image se pose alors comme un frein à la pulsion scopique: le besoin de voir, le désir de regarder sont «empêchés» par l'image même du film, comme si Grandrieux se posait en détracteur du primat de la vue sur les autres sens. Il force son spectateur à convoquer ses autres sens pour expérimenter des sensibles souvent absents du cinéma traditionnel. Le pouvoir suggestif du cinéma s'en trouve alors décuplé puisque le spectateur ne peut pas se fier à son sens «majeur» et surtout à celui qu'il utilise habituellement pour «regarder» un film.

Cette vision brouillée ou annihilée qui préside à la suggestion est savamment utilisée notamment pour les scènes de meurtre où l'image ne permet pas de qualifier l'acte présenté: viol, acte sexuel consenti ou meurtre? De même, on remarquera que le début du film pousse

6 DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 121.

7 DELEUZE Gilles, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 620.

à l'extrême cette idée de pulsion scopique ne pouvant être assouvie: en effet, la longue scène d'introduction présente les réactions de jeunes spectateurs (d'un spectacle de marionnettes, comme on le comprendra dans la suite du film) sans que jamais celui du film puisse voir ce qu'ils sont en train de regarder.

Au sein de la diégèse même, la déné- gation de la foi en la vision est présente lorsque l'on voit apparaître quelques minutes plus tard un enfant aux yeux bandés qui essaye de *sentir* l'espace qui l'entoure en projetant ses mains devant lui, comme pour *toucher* la réalité du monde. Ainsi, cette scène semble faire pressentir l'abnégation du réalisateur pour la vue au profit du toucher.

Haptique et logique de la sensation

Encore une fois, une notion déve- loppée par Deleuze semble pouvoir correspondre à la perception sensible que met en place Grandrieux avec *Sombre*: l'haptique. Par opposition à la perception purement optique, Deleuze explique que «*haptique* est un meilleur mot que *tactile*, puisqu'il n'oppose pas deux organes des sens, mais laisse supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique»⁸. Ainsi Deleuze propose-t-il une nouvelle possibilité du regard, un type de vision distinct de l'optique strict, qui semble être la perception que Grandrieux veut faire atteindre à son spectateur. Plus qu'une véritable synesthésie, ce que propose Grandrieux serait de *toucher du regard*, de ressentir par delà le sensible

usuel. La perception haptique est alors un véritable mouvement actif, contrairement à la passivité que peut laisser supposer la perception cutanée. Le spectateur doit désirer cette perception pour pouvoir l'accomplir. Ainsi, la déné- gation de la pulsion scopique engendrée par les images du film n'est-elle peut-être pré- sente que pour renforcer l'apparition d'une nouvelle pulsion qui pourrait être cette fois-ci qualifiée d'haptique.

Cette pulsion haptique ainsi créée, dont le but serait une vision rapprochée, se verra assouvie, notamment, à travers deux singularités du film de Grandrieux. La première relève de la perception gazeuse et du parcours nomade évoqués précédemment. En effet, l'espace haptique peut se définir comme un espace de fluides, de flux, de flous, où «il n'y a pas d'horizon, ni de fond, ni perspective, ni limite, ni contour ou forme, ni centre»⁹. La pulsion haptique du spectateur pourrait alors trouver son «espace» par le moyen des images granuleuses, flottantes, floues et par le parcours nomade narratif proposés par le cinéaste.

La deuxième caractéristique du film qui pourrait permettre la satisfaction de la pulsion haptique est le cadrage des corps opéré par Grandrieux. Ce dernier filme les corps en proposant une fragmentation de ceux-ci qui n'est pas sans évoquer les œuvres du peintre Bacon que Deleuze étudiera dans *Francis Bacon, logique de la sensation*. Les corps morcelés, filmés en gros plans, sont une manière d'invoquer directement la vision

8 *Ibid.*, p. 614.

9 *Ibid.*, p. 616.

rapprochée par laquelle l'œil s'insère dans une perception haptique. Raymond Bellour ira même jusqu'à qualifier l'image de *Sombre* comme une «pellicule-peau, [qui permettrait] une endoscopie sans équivalent»¹⁰. Cette redistribution du sensible au sein du corps du spectateur n'est pas sans créer une saturation des sens, voire un sentiment de suffocation qui évoque inmanquablement un retour à l'originel.

Une esthétique du retour

À travers son film, Philippe Grandrieux semble initier une certaine logique du retour: un retour à l'animalité, à la bestialité, à des sensations primaires par le comportement de son personnage principal et par la mise en scène singulière évoquée *supra*. Au-delà de ce retour à «l'enfance de l'Homme», c'est surtout le retour à l'enfance de l'individu lui-même (notamment du personnage) qui est mis en avant.

En effet, d'une part, le retour à l'enfance de l'Homme est évoqué par cette quasi-fusion des corps avec les éléments naturels: l'eau (rivière et pluie), la forêt, l'herbe... Comme si la Nature devenait un personnage à part entière, elle est le lieu des pulsions les plus primaires, de ce qu'il peut y avoir de plus viscéral en l'être humain, car, comme le dit Cézanne, «la nature est à l'intérieur»¹¹. Ainsi, les

éléments de la nature perçus par les sens «éveillent un écho dans notre corps»¹²: il existerait alors une «essence charnelle»¹³ du visible.

Et, d'autre part, l'omniprésence de l'eau constitue une évocation du retour à l'enfance, cette fois-ci au sens du début de l'existence d'une personne. En effet, selon l'interprétation des rêves de Freud, l'eau est souvent considérée comme le symbole du liquide amniotique¹⁴. Par l'abondance de l'élément liquide au sein de son film, Grandrieux évoque ainsi la vie intra-utérine, le retour au corps de la mère, lieu, ici aussi, où la prévalence de la vue sur les autres sens est annihilée. D'ailleurs, le problème de communication dont semble souffrir le personnage principal de *Sombre* fait qu'il est dans un état de mutisme primitif, tel un état prénatal. Grandrieux le souligne en stipulant que son personnage est une image de l'*infans* au sens lacanien du terme, c'est-à-dire que celui-ci serait resté bloqué dans un état de développement en-deçà de la conscience.

Ainsi, à travers la mise en place d'une expérience du sensible presque inédite au cinéma, Grandrieux propose-t-il avec son film *Sombre* une ode à la primauté de la sensation, basée sur un retour à l'instinct et aux débuts de la

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴ «L'eau [est] le liquide amniotique. Dans d'innombrables rêves, le rapport parents-enfant est représenté par l'acte de tirer hors de l'eau et de sauver de l'eau.», FREUD Sigmund, *L'Homme Moïse et la Religion monothéiste*, Paris, Gallimard, 1986, p. 69.

¹⁰ BELLOUR Raymond, «Pour *Sombre*», in *Trafic*, n° 28, hiver 1998, p. 5.

¹¹ CEZANNE Paul, cité par MERLEAU-PONTY Maurice in *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1985, p. 21.

vie, car, comme le souligne Derrida, «le présent ou la présence du sensible [est lié(e)] à une intuition pleine et originaire»¹⁵. Par l'utilisation du médium cinématographique, Grandrieux parvient à faire approcher à son spectateur cette notion du sensible quasi-naturaliste qu'il définit en ces termes:

Le monde vibre. Il y a une espèce de vibration immense. On regarde les nuages qui se défont, la lumière, la matière... On est comme projeté au milieu du chaos. C'est à ce réel si puissant qu'on a dû avoir affaire quand on était

petit. Les bébés, c'est fascinant, quand on les voit juste après l'accouchement, le regard immense qu'ils portent sur les choses, et cette manière assez inouïe qu'ils ont d'être si présents à ce moment-là. Je me dis qu'après on tient tout ça à distance – le langage, la parole... Mais les expériences premières doivent être d'une très, très grande puissance émotionnelle, sensationnelle, corporelle. Et je crois que le cinéma a une capacité extraordinaire de nous redonner à éprouver cette présence des choses, si grande, si immense.¹⁶

15 DERRIDA Jacques, *La voix et le phénomène*, Paris, PUF, 1967, p. 3.

16 GRANDRIEUX Philippe, «Entretien», in *Balthazar*, n°4, septembre 2000.