

White Epilepsy, Philippe Grandrieux, 2012 : des intentions au film

par Miguel Cvetanovic-Fuentes

White Epilepsy est un film expérimental réalisé par Philippe Grandrieux en 2012. Plus qu'un film de cinéma conventionnel (la recherche dramaturgique n'est pas le but) il s'agit plutôt d'une performance, d'un travail portant sur les corps et sur l'étirement du temps. D'après le résumé de Grandrieux, le film présenterait « une humanité ancienne, archaïque, qui répète au cœur de la forêt les scènes défaites d'une cérémonie¹ ».

White Epilepsy est le premier opus d'un triptyque, il est donc également à prendre en compte avec les projets *Meurtrière* et *Unrest* et fut notamment présenté dans des installations. Malgré son statut, il n'en demeure pas moins un film de Grandrieux, dans toute l'œuvre duquel on retrouve une expérimentation sensorielle et filmique sur les corps.

Histoire de la genèse du film

Présenté d'abord sous forme d'un dossier artistique en janvier 2010 à la Commission des contributions financières à la production de films de court métrage du CNC et accompagné de la première bobine de son film *Sombre*, le projet de Grandrieux comportait déjà une forêt, des images nocturnes, des intensités lumineuses et une caméra dont la fonction serait purement sensorielle, au fil de plans longs, et non comme un dispositif dont le sens correspondrait au langage classique du cinématographe (comprenons raconter une histoire par l'enchaînement des plans). Par ailleurs, tant sur le fond que sur la forme, le dossier artistique prévient quant à l'aspect expérimental et iconoclaste du projet. Si le dossier est découpé en plusieurs parties (Résumé, Scénario et Notes d'intention), le style d'écriture de Grandrieux entend évoquer les sensations voulues plutôt qu'une structure précise. Il parle de la caméra comme d'une entité et son vocabulaire évoque bien plus des humeurs et provoque des jeux de formulation que des termes techniques précis. La phrase ci-dessous en est un exemple.

« La caméra est en soi une entité particulière. Elle se déplace dans la forêt de *White Epilepsie* et nous conduit, à travers la nuit, dans la profondeur de l'âme humaine. Elle possède en quelque sorte sa propre énergie, sa propre nécessité. Elle n'est pas le point de vue de tel ou tel personnage, elle n'organise pas des raccords mais des rapports.² »

Analyse du film achevé en lien avec la note d'intention

Du fait de la nature quelque peu spécifique de l'œuvre de Grandrieux, qui s'impose comme un objet purement sensoriel et expérimental, il semble peu pertinent d'essayer d'extraire ce qui serait une séquence, bien que l'on puisse la diviser selon deux types de représentations, et que l'on peut clairement y identifier une scission stylistique.

¹ Voir le résumé du film dans le dossier artistique, p. 3, en annexe.

² Voir « Place de la caméra » dans le dossier artistique, p. 8. Le projet est encore titré *White Epilepsie*.

Je propose de mettre en résonance le dossier artistique de Philippe Grandrieux et le résultat final, car il demeure de grands écarts que cela soit au niveau du contenu ou de la durée. Ceci dit, subsiste dans le résultat final le caractère nébuleux et non conventionnel du projet.

S'il y a un élément qui persiste de ce dossier artistique dans le résultat final c'est bien la nature hautement sensorielle de l'ensemble, dans laquelle le spectateur doit abandonner tous ses repères et prendre littéralement le film à bras le corps, d'abord probablement dans une posture de résistance, puis dans un rapport sensoriel, afin d'avoir la sensation de voir quelque chose de sombre, de lourd, dont les images resteront quoique l'on pense du film.

On ne regarde pas un film avec *White Epilepsy*, on est face à une proposition brute, aux corps à la fois trop et pas assez perceptibles, à la fois face à une négation du rythme de l'image cinématographique mais aussi face à la mise en place d'une nouvelle régularité plastique, ne correspondant pas aux « codes » et habitudes de représentation que nous avons.

La première différence notable entre le résultat final et le dossier artistique se trouve donc dans la durée. D'après Grandrieux : « Le film devrait durer 25' environ³. » Le projet dure finalement 1 h 09 min, permettant au cinéaste de mieux parfaire ses intentions. Filmer des corps meurtris et fatigués dans un rapport temporel, en l'occurrence près de trois fois plus long que prévu, permet de mieux mettre en valeur leur usure. L'étirement du temps lui permet d'imprimer davantage l'objet de ses intentions initiales, faisant du projet un film peut-être encore plus radical qu'il n'était.

Ainsi, dans le scénario, Grandrieux fait mention d'un vieil homme accroupi qui vomit, fixant une lueur éblouissante. Sa vieillesse est décrite par le fait que « son corps porte le poids du temps⁴ ». Ainsi, dans le choix même des corps qu'il filme, Grandrieux semble préoccupé par la notion de temporalité, il faut que nous voyions le temps passer également par son poids sur les corps. Le scénario fait aussi mention d'un enfant de dos au loin, dont le prénom « André » serait la seule parole du métrage. Il est également question de meutes de chiens, et d'après la récurrence d'éléments constituant la flore d'une forêt, cette dernière était au centre du projet. Par ailleurs, la présence d'une jeune femme nue à la chevelure rousse au-dessus d'un homme nu est également mentionnée. Tout cela a été évincé et/ou simplifié dans le résultat final. En réduisant considérablement le nombre d'événements et de personnages (si tant est que l'on puisse les nommer ainsi), le cinéaste, en plus de quasiment tripler la durée prévue, crée un film moins segmenté, plus lent. En focalisant et précisant ses intentions formelles sur uniquement deux corps, Grandrieux modifie de deux manières la gestion du temps de son film. Plus de temps, moins de contenu, donc plus de lenteur, un sujet plus imprégné. Tout bouillonnant semblait être le dossier artistique, le résultat final, par ces choix drastiques, détermine une ambiance pesante, finalement en accord avec l'œuvre de Grandrieux. Que cela soit *Sombre*, *La Vie nouvelle* ou bien *Un lac*, c'est aussi leur focalisation unique qui leur confère au-delà de l'utilisation étouffante de la plastique du cadre l'atmosphère si pesante propre au cinéaste.

Quoi qu'il en soit, ces deux corps (un masculin et un féminin) vont être filmés de sorte qu'on ne les distingue qu'en tant que matière de chair. Les visages ne sont pas filmés et l'on peut penser initialement que ce sont des blocs d'argile car il n'y a pas d'emphase sur leurs chevelures ou sur les traits de leurs visages, de même que leur proximité brouille parfois leur identification. De plus, il n'y aura aucun dialogue ou mot intelligible prononcé, et encore moins le prénom « André ». Enfin, si l'on se trouve effectivement dans une forêt et que l'on en distingue les formes, la focalisation se fait exclusivement sur ces corps, nous ne sentons pas le décorum naturel, nous n'avons pas de zones plus dégagées que d'autres.

³ Voir « Durée / Son » dans le dossier artistique, p. 9

⁴ Scénario, dossier artistique, p. 4. Voir le scénario annexé pour le détail des éléments mentionnés ensuite.

Concernant la présence d'une lueur éblouissante, s'il ne s'agit pas d'un homme qui fixerait une lumière, l'idée de lueur est finalement décuplée dans un segment changeant tout le paradigme de représentation des corps, où l'on passe littéralement du plus sombre au plus surexposé et lumineux et où le visage bavant de sang d'un corps à quatre pattes est au premier plan, comme une version littéralement négative des images charnelles auxquelles nous avons droit jusque-là. C'est finalement au spectateur de fixer ce trop plein de lumière.

Ce segment apparaît à la fois comme une transformation et une continuité des intentions de Grandrieux concernant le travail de l'image. Il souhaitait à l'origine un traitement fluctuant de l'image⁵, qui alternerait entre le noir et blanc et captations en infrarouge. La rupture de ce segment est comme la synthèse de ses intentions : à la fois rupture chromatique violente et vision de la nuit sur-éclairée (et donc surnaturelle), dont la nature rappelle l'infrarouge qui permet de voir ce qui est invisible dans la nuit.



White Epilepsy. Rupture, nous passons de corps sans visages, assombris et abstraits, à un corps dont le visage surexposé prédomine dans le cadre.

Malgré ces éléments très détaillés dans la note d'intention, il est en réalité difficile et peut-être même contre-productif de proposer une note d'intention précise et programmatique face à un travail expérimental de cet acabit, proprement volatil :

« L'écriture est une étape à part entière et elle prépare le tournage. Le tournage n'est pas la copie conforme du script : comment cela pourrait être possible. Grandrieux ne va pas d'un point A à un point B, surtout pour ce projet très expérimental. Il ne tourne pas ce qu'il connaît.

Un sculpteur devant un bloc de marbre avance dans l'inconnu et c'est ce qui est puissant. Si le bloc se casse, il doit avancer quand même. C'est la contrainte qui est le levier, qui donne la possibilité de sculpter, "voir" ailleurs.⁶ »

Ces propos d'Annick Lemonnier, la productrice du projet, mettent le doigt sur la dose de « laisser aller » nécessaire pour mener à bien ce type de projet, encore une fois beaucoup trop iconoclaste en tant que film de cinéma pour qu'on y applique des règles qui ne seraient qu'entraves et ne seraient au final qu'antithétiques avec le caractère expérimental du travail de Grandrieux.

Finalement, malgré tous les ajouts, modifications ou suppressions de la partie scénario du dossier artistique, le très court résumé apparaît comme l'essence du résultat final. L'absence de vêtements et le poids du temps sur les corps raccorde avec l'idée d'une « humanité ancienne, archaïque », la longueur des segments, la répétition du dispositif (filmer au plus près des corps, les suivre dans toute leur surnaturelle intimité) traduisent la proposition que cette humanité « répète au cœur de la forêt des scènes défaites d'une cérémonie ».

⁵ « L'image passe brusquement de la couleur au noir et blanc et inversement, parfois plusieurs fois au cours d'une même scène. [...] La caméra thermique sera utilisée pour une séquence. » Voir « L'image », dossier artistique, p. 8.

⁶ Propos d'Annick Lemonnier recueillis par courriel, novembre 2020.

Conclusion

White Epilepsy, par sa nature expérimentale, propose une genèse faite de concepts et d'idées d'ambiances. Ce qui mobilise la production du film est la surprise et l'inattendu : versions de scénario, prévision de mise en scène et encore moins *storyboard* ne peuvent constituer le cœur d'un tel projet. L'œuvre se construit sur l'instant, sur le déploiement diffus d'expérimentations à partir d'une idée, d'une « couleur », d'une ambiance générale.

Le dossier artistique de Grandrieux, aussi nébuleux soit-il (ce qui est en accord avec le film) ne paraît aucunement hors-sujet, l'auteur met par écrit de façon compréhensible, à partir de premières idées formelles, une démarche en soi peu abordable et identifiable. S'il en résulte un dossier artistique aussi expérimental, conceptuel et sensoriel que le film le sera, Grandrieux, par la segmentation des paramètres du film à faire, la description et l'explicitation de l'utilisation qu'il veut faire des dispositifs techniques du cinéma, arrive finalement à clarifier une œuvre qui se veut avant tout sensorielle.

Il se manifeste en réalité une dichotomie toute particulière concernant la genèse de ce film. Si, d'un côté, les acteurs du projet sont au cœur d'une démarche qui relève de la performance et de l'expérimentation pure, incluant une perte de repères et une fugacité certaines, il reste indéniablement des éléments qui définissent un travail en amont, une forme de pré-production. Comme un film plus classique (au sens où il serait plus commun), il y a une transformation entre la vision initiale et le résultat, des choix, des ajouts, des suppressions, des rallonges. La différence se trouve dans la nature et la forme d'expression des idées initiales.

Document annexé :

1. Dossier artistique de White Epilepsy, soumis en janvier 2010 à la Commission des contributions financières à la production de films de court métrage du CNC.

White Epilepsie

de Philippe Grandrieux

Dossier artistique

Résumé

Scénario

Notes d'intention

Résumé

Une humanité ancienne, archaïque, répète au cœur de la forêt les scènes défectives d'une cérémonie.

White Epilepsie

Tout a lieu dans la forêt. Les arbres, les feuillages sont violemment éclairés en avant-plan. Au loin tout disparaît dans le noir, dans l'obscurité de la nuit. La caméra se déplace lentement. Elle *fouille* l'espace obscur ouvert devant elle. Parfois la lumière des néons qui éclaire la scène s'interrompt brusquement et ce sont alors quelques secondes de noir complet, comme une chute brusque, un collapsus inexplicable de l'image. Puis tout reprend. Les néons vibrent à nouveau, éclairent les choses, et la caméra poursuit son mouvement dans ce désordre de lumière et de broussailles.

Immobile et tremblant, un chien est surpris, couché sur le sol. C'est un grand chien noir. Il est gravement blessé. Un morceau de chair semble avoir été arraché. Du sang macule sa fourrure et se répand sur la terre autour de lui. Le chien respire avec la plus grande difficulté, une sorte de halètement lui secoue tout son corps. Sa langue pend sur un des côtés de sa gueule. Ses dents sont luisantes de bave. Sa colonne vertébrale est brisée. Ses pattes arrière sont inertes. Il peut seulement redresser, de temps à autre, sa tête. Il se laisse ensuite retomber lourdement sur le sol. La peur dévore son regard, la peur et l'éblouissement. Alors la caméra quitte l'animal à l'agonie, se retrouve face à la même obscurité épaisse et reprend son avancée à travers la matière nocturne, à travers la nuit déchirée par la lumière nerveuse des néons.

C'est une zone indéfinie qui est parcourue. Des arbres, des branchages, des chardons, des genets. Un entrelacement végétal irradié d'intensités lumineuses. La caméra s'engage dans une partie plus dégagée, une sorte de clairière envahie de hautes herbes et de fleurs. Le battement des fleurs, leurs brusques apparitions, leurs soudaines disparitions dans le cadre, rythment l'image, éparpillent en quelque sorte le noir de la nuit en de multiples et vifs éclats blancs.

Un homme nu est accroupi parmi les hautes herbes. L'homme est très âgé. Son corps porte le poids du temps. Un corps amaigri. Il se tient le ventre avec une de ses mains. Il est recourbé sur lui-même et comme agité de soubresauts violents. L'homme vomit à plusieurs reprises. Il vomit une matière sombre, dense, une chose étrange qu'il extirpe de sa bouche en s'aidant de ses doigts maladroits. Les efforts qu'il doit faire pour vomir l'épuisent et c'est tout le corps qui est ébranlé à chaque spasme. La caméra n'a cessé de se rapprocher du vieil homme. Elle glisse maintenant le long de son corps, très près, bien trop près du corps. Sa peau est constellée de taches brunes, de rides profondes. Ses veines sont saillantes. La chair a fondu, les os apparaissent sous la peau cartonneuse. On voit ses pieds, ses ongles incarnés, recourbés dans la chair, ses jambes arquées, ses genoux noueux, ses cuisses sans aucun muscle, son sexe pris dans les plis et replis de la peau, son ventre étrangement gonflé, sa cage thoracique qui se soulève au rythme heurté de la respiration. Maintenant la caméra est sur son visage. Le vieil homme se redresse légèrement. Ses yeux sont enfoncés dans les orbites. La lumière est plus vibrante, plus intense. Il fixe la caméra. Il est ébloui. Il ne peut regarder longtemps en direction de la lumière. Il semble plus nerveux. Il veut voir quelque chose. Une excitation soudaine l'anime. Qu'y a-t-il en arrière de la caméra, dans l'ombre, en arrière de la lumière ? Qu'y a-t-il qui retienne ainsi son attention et qu'il cherche désespérément à voir ? L'opacification du cristallin a rendu sa vue plus trouble et plus sensible à la brûlure de la lumière. Il est contraint de détourner souvent ses yeux. Le vieil homme pleure mais regarde obstinément ce qui le sidère. L'intensité lumineuse s'amplifie, arrache les fleurs et les hautes herbes à la nuit. Alors soudain le vieil homme est saisi d'effroi. Et tout devient noir. Et tout recommence.

La caméra avance très rapidement parmi les hautes herbes. Sa vitesse a brusquement augmenté. C'est une saccade terrible du cadre. Un tremblement de toute l'image. Au loin, apparaît peu à peu, surgissant du noir, un enfant de dos, un jeune garçon de cinq ou six ans. Il court à en perdre haleine. La caméra se rapproche de lui. Souvent il se retourne et regarde, les yeux agrandis par la peur, dans la direction d'où il vient. Il regarde derrière lui, au-delà de la caméra, au-delà de la lumière. Le jeune garçon est terrifié. Il est à bout de souffle. Il court frénétiquement. Il fuit quelque chose. La caméra le suit en se tenant à une distance constante. Les vibrations de la lumière ont augmenté de sorte que l'enfant est emporté dans une sorte de palpitation lumineuse continue par laquelle les ténèbres s'écartent autour de lui. On entend le bruit de ses pas, son souffle haletant. On entend une voix venir de très loin, de la forêt, une voix étouffée, la voix d'une jeune femme qui l'appelle. *André*. La seule parole prononcée de tout le film est le nom de l'enfant. *André*, plusieurs fois répété et si peu audible. *André*, un appel lointain. L'enfant ne ralentit pas sa course, bien au contraire il rassemble toutes ses forces et accélère. La caméra conservant une même vitesse de déplacement, l'enfant s'éloigne dans l'image, s'enfonce peu à peu dans la forêt, disparaît dans les ténèbres. La caméra a ralenti son allure. Elle s'immobilise. Après quelques instants, la caméra pivote sur elle-même et se place face à la partie de la forêt d'où venait l'enfant, face à ce qu'il fuyait. L'image est vide. Plus aucun bruit si ce n'est celui du vent dans les feuillages. Seulement les grands arbres et sur eux la lumière vive et blanche. La caméra avance de quelques mètres. En vain. Rien n'est là. Noir.

Ailleurs, dans une autre partie de la forêt identique à la précédente, la caméra avance à nouveau pour rien. Ces déplacements se répètent plusieurs fois et à chaque fois les arbres, les broussailles, le même paysage vide et éclairé, la même attente et la même déception. Noir.

Maintenant la caméra progresse dans une zone légèrement différente. Elle s'arrête et pivote vers le sol. C'est un mélange d'herbe et de terre boueuse. Quelque chose est là, quelque chose que l'on ne reconnaît pas malgré la très vive lumière qui éclaire la scène. C'est là, dans les herbes, enfouie dans les herbes. La caméra s'approche davantage. La brillance vive d'un ongle nacré, un ongle rogné en son extrémité attire l'œil. La chose est entourée d'une bave épaisse, gélatineuse et d'un aspect repoussant. Elle est venue là sans doute depuis déjà fort longtemps, elle semble s'y être installée. Elle a creusé sous elle la terre humide pour y pondre ses œufs. Son abdomen divisé en sept segments est animé d'un battement régulier et rapide. Le septième segment, assez court, ne porte pas les appendices anaux permettant au mâle de saisir la femelle derrière la tête lors de l'accouplement. C'est d'ailleurs à ce seul signe que l'on peut discerner, dans son espèce, la femelle du mâle. Elle progresse avec une lenteur infinie en tournant sur elle-même. Pour se rendre compte de ce mouvement giratoire il ne faut pas la quitter des yeux, alors on aperçoit le muscle brun qui la soutient se contracter puis s'allonger tandis que la glande principale secrète le mucus visqueux. Une odeur forte doit sans doute se dégager lors de cette reptation. Elle provient de la bave poisseuse. Une odeur âcre, entêtante, inoubliable que l'on ne peut hélas sentir. Des traces anciennes de son déplacement laborieux ont séché et recouvrent les herbes d'une traînée brillante. Sous un des ongles, elle retient un petit mammifère qu'elle a paralysé. L'animal servira de nourriture à ses larves. Il sera conservé vivant durant tout le temps nécessaire au développement de sa progéniture, dévoré peu à peu, patiemment. Elle-même se nourrit de vers. Les vers sont encapsulés dans une gangue noire, friable. Elle les enroule dans de longs filaments translucides qu'elle projette depuis la face ventrale de

l'abdomen. Rapidement le ver se liquéfie sous l'effet des enzymes digestives. La partie supérieure de sa nuque semble gonflée par une masse blanchâtre perlant sous le derme. Sous son ongle, le petit animal respire par saccades, sa fourrure s'est détachée par larges plaques laissant entrevoir des traces de desquamation et des signes de putréfaction. En dessous d'elle, la surface de la terre remue en un fourmillement incessant. La caméra s'avance, vient plus près de toute cette agitation vibrionnante. Des myriades de minuscules vers translucides se tortillent sur place, s'enroulent sur eux-mêmes dans la vive lumière dérégulée, transmettent leur frénésie désordonnée à la terre, à toute l'image.

C'est une autre partie de la forêt, plus rocailleuse, plus escarpée aussi. Les arbres sont immenses et espacés les uns des autres. De gros rochers s'accrochent à la pente, recouverts de mousse verte et brune. Des chiens. Une meute. Les chiens tirent sur les laisses. Ils sont attachés au tronc d'un grand arbre. Quelque chose les excite. On est avec la meute des chiens. Dans la matière des chiens. Les poils, les crocs, les langues pendantes, la bave, les halètements et les aboiements rauques. Une grande sauvagerie. La lumière les éblouit, les agace. Un chien semble plus menaçant que tous les autres, un grand chien noir. Il est fermement tenu en laisse par un adolescent. L'adolescent est nu. Il bouge curieusement, un léger mouvement de balancement d'avant en arrière. Il fixe du regard quelque chose ou quelqu'un qui se trouve face à lui, derrière la caméra. L'adolescent émet une sorte de plainte continue. Sa bouche articule des syllabes, mais avec une telle difficulté que rien n'est compréhensible. Il bégaye affreusement. On voit le mouvement des lèvres, on voit la langue tourner dans le palais, mais aucune parole n'est intelligible. Les chiens ne cessent d'aboyer. Leur nervosité augmente avec les vaines tentatives de l'adolescent de parvenir à prononcer une parole. Toute la scène est prise dans les palpitations chaotiques de la même lumière blanche. Une force terrible semble sur le point de se libérer.

Ailleurs. Encore une zone de hautes herbes et de fleurs. La caméra s'y déplace lentement, comme égarée dans une forêt sans borne, percée ici ou là de clairières plus ou moins vastes, perdue au cœur d'un paysage sans horizon éclairé d'un même foudroiement.

Une jeune femme nue, debout, se tient immobile, à distance. Elle ne bouge pas. Ses bras sont le long du corps. Sa longue chevelure rousse tombe sur ses épaules. Elle attend. Une attente sans fin, semble-t-il sans objet. Elle n'exprime aucune crainte, aucune peur. Elle regarde, les yeux grands ouverts ce qui lui fait face. Autour d'elle des buissons, de la broussaille, les hautes herbes, les fleurs. Et très vite l'obscurité. Alors la caméra se rapproche d'elle tandis que la lumière vacille et s'effondre.
Noir.

La lumière revient par saccades. La jeune femme nue à la chevelure rousse est au-dessus d'un homme nu, étendu sur le dos. Le poids de leur corps a écrasé les herbes et les fleurs. La jeune femme bouge son bassin frénétiquement. Ses gestes sont brutaux, maladroits, comme inachevés. Les intensités de la lumière ne cessent de varier. Une grande nervosité, une sorte de folie lumineuse éclaire maintenant la scène par intermittences. Après quelques instants de ces dérèglements, l'image change soudain de nature. Elle est issue d'une caméra thermique. Tout est désormais filmé dans le noir complet. Aucune lumière n'éclaire le champ, seule la chaleur des deux corps impressionne la pellicule et ce sont les légers écarts de température qui modèlent les formes, donnent les détails. Tout le reste, les hautes herbes, les fleurs, les broussailles, ont disparu. L'échauffement des corps modifient progressivement leur aspect. Des marques noires apparaissent ici ou là, transforment la peau de la jeune femme et de l'homme en une espèce de fourrure tachetée, dévastent leurs

visages. Les mouvements de la femme sont rapides et moins humains. Une profonde métamorphose a lieu, dévoilant leur animalité, leur absolue sauvagerie. La femme est prise de spasmes. Tout son corps est agité de tremblements qui se communiquent à l'homme et le secouent. Une sorte de danse de Saint Guy les possède. Elle se jette sur lui, plonge ses dents dans sa chair. L'homme a les yeux révoltés. Un instant d'extase l'anéantit. Il hurle. Un hurlement qui semble venir de nulle part.

Puis, brusquement, ce fut comme si quelque chose se déchirait devant lui : une lumière intérieure extraordinaire illumina toute son âme. Cet instant se prolongea, peut-être, une demi-seconde ; et lui, néanmoins, c'est d'une façon claire et consciente qu'il se souvenait du début, le tout premier son de ce hurlement effrayant qui s'arracha du fond de sa poitrine, c'est-à-dire de lui-même, et qu'aucune force au monde n'eût été capable d'arrêter. Puis en une seconde, sa conscience s'éteignit, et s'instaurèrent des ténèbres totales. Il eut une crise de cette épilepsie qui l'avait laissé depuis déjà très longtemps. On sait que les crises d'épilepsie, le haut mal proprement dit, arrivent en un instant. Au cours de cet instant, soudain, le visage se déforme d'une manière terrible, surtout le regard. Les convulsions et les soubresauts s'emparent de tout le corps, de tous les traits du visage. Un hurlement horrible, inimaginable, qui ne ressemble à rien, jaillit de la poitrine ; ce hurlement, il fait comme disparaître soudain tout ce qui est humain, et il est impossible, du moins très difficile, à un observateur d'imaginer, et puis d'admettre que, ce qui crie, c'est le même homme. On voudrait croire que ce qui crie, c'est, pour ainsi dire, quelqu'un d'autre qui se trouverait à l'intérieur de cet homme.¹

Noir.

Plus tard, dans la forêt. La jeune femme rousse est recouverte de sang. Beaucoup de sang. Elle avance en titubant. Elle semble hébétée. Du sang de partout sur sa poitrine, sur ses bras, sur son visage, autour de sa bouche, dans sa bouche aussi. D'une main elle se tient la tête, elle semble souffrir d'une douleur terrible. Dans son autre main pend une chose informe, une chose sanguinolente recouverte en partie de fourrure qui vient buter contre sa cuisse au rythme de ses pas. La jeune femme s'arrête un instant, regarde autour d'elle, puis se remet en mouvement et s'arrête aussitôt à nouveau. Elle est abasourdie. Après quelques instants durant lesquels Elle reste sans bouger, vacillant sur place, Elle reprend la marche, quitte la zone éclairée et s'enfonce dans la forêt, dans l'obscurité. La lumière dérégulée palpite sur la scène vide.

Alors la caméra se met en mouvement, se déplace lentement. Elle progresse dans la même direction que celle qui a été prise par la jeune femme. Elle *fouille* l'espace obscur ouvert devant elle. Rien n'est là. Parfois la lumière des néons dérégulés s'interrompt brusquement et ce sont alors quelques secondes de noir complet, comme une chute brusque, un collapsus inexplicable de l'image. Puis tout reprend.

Philippe Grandrieux / Janvier 2010

¹ *L'Idiot*. Dostoïevski. Traduction André Markowicz. (Cette citation ne sera pas utilisée pour une voix off). L'épilepsie vécue et décrite par Dostoïevski m'a permis de m'approcher du film. Elle le place *sous influence*.

Notes de l'auteur/réalisateur

Narration.

Les figures qui hantent le film ont une réalité étrange, envahissante. Elles sont soumises à des forces souterraines qui les relient entre elles. Leurs actes répondent à une injonction que nous ne pouvons pas comprendre, à laquelle nous n'avons pas accès, mais dont nous pressentons l'impérieuse souveraineté. Une humanité ancienne, archaïque, répète au cœur de la forêt les scènes défaites d'une cérémonie.

C'est un rêve ou un cauchemar. Les figures surgissent de l'obscurité de la forêt pour à nouveau s'y perdre. Le récit est tissé par la peur, la sexualité et notre animalité qui sourd à fleur de peau. Le film se construit par un agencement d'intensités affectives par lequel se développe la narration, un agencement d'intensités nerveuses pris dans les éclats blancs d'une lumière dérégulée, une lumière heurtée, qui s'interrompt soudain avant de reprendre aussitôt. Une lumière à bout de nerfs.

Cette narration particulière conduit celui qui regarde le film à éprouver le monde de *White Epilepsie* depuis ses expériences intimes de la peur et du désir, depuis l'entrelacement affectif qui est le sien.

Place de la caméra

La caméra est en soi une entité particulière. Elle se déplace dans la forêt de *White Epilepsie* et nous conduit, à travers la nuit, dans la profondeur de l'âme humaine. Elle possède en quelque sorte sa propre énergie, sa propre nécessité. Elle n'est pas le point de vue de tel ou tel personnage, elle n'organise pas des raccords mais des rapports. Rapports de cadre, de lumière, de corps, rapports d'intensités, de sensations qui ouvrent en nous le chemin à nos émotions. C'est avant tout un mouvement, un rythme. La caméra fouille l'espace de la forêt, s'enfonce dans l'enchevêtrement de notre inconscient. Elle est le déplacement du rêveur assujetti à la seule logique de son désir.

L'image

L'image passe brusquement de la couleur au noir et blanc et inversement, parfois plusieurs fois au cours d'une même scène. La couleur est dense, sombre ou arrachée par la lumière. C'est une image instable, ralentie ou brusquement accélérée, soumise aux saccades des plans, à la frénésie des figures.

La caméra thermique sera utilisée pour une séquence. Elle réagit aux légers écarts de températures du corps et ne nécessite aucune lumière. Tourner dans le noir absolu est une expérience très particulière pour les acteurs et pour l'équipe. Nos peurs les plus anciennes sont soudain très présentes, très actives. (J'ai pu l'éprouver lors du tournage d'une scène de *La Vie nouvelle* réalisée aussi avec la caméra thermique). L'image ainsi produite participe de l'instabilité générale du film.

Durée / Son.

Le film devrait durer 25' environ. C'est le temps nécessaire pour que le monde de *White Epilepsie* puisse exister, le temps pour que le spectateur éprouve le film, pour qu'il se dépose en lui. Le temps des séquences est parfois dilaté, parfois contracté, il nous place dans une sorte de ralentissement psychique, une forme d'engourdissement. Le son contribue grandement à ces modifications de notre perception du temps. C'est un son lointain, étouffé en quelque sorte, comme épuisé.

***Sombre**

J'ai souhaité vous présenter les premières minutes de *Sombre*. Elles transmettent cette peur et ce tremblement qui inquiètent la nuit de *White Epilepsie*, cette peur de l'enfant confusément mêlée au désir, ce tremblement des images, la sensation d'un monde intérieur que *White Epilepsie*, à son tour et à sa manière, éclaire.

***Note donnée à la Commission de la contribution financière du CNC ; projection de la 1^{ère} bobine de *Sombre*.**



Philippe Grandrieux / Janvier 2010