

Les bêtes humaines

Notes sur le cinéma de Bruno Dumont

Antony Fiant

Entre *La Vie de Jésus* (1996) et *Flandres* (2005), dix ans et quatre longs métrages qui n'ont pas fini de marquer le cinéma français, de le bousculer, de l'exhorter à sortir de ses gonds. Pour cela, il aura fallu à Bruno Dumont une bonne dose d'obstination et de croyance en l'art, car le moins qu'on puisse dire est qu'on ne lui a pas fait de cadeau. D'abord la critique l'encense pour son film liminaire, puis ne tarde pas à lui reprocher ses audaces, à le réduire à un statut de provocateur qui ne lui sied pas (*L'Humanité*, 1999), avant de l'abandonner purement et simplement¹ quand il s'en va voir ailleurs, du côté de l'Amérique (*Twenty-nine Palms*, 2003), et de le réhabiliter, dans un revirement parfois spectaculaire (*Flandres*), quand il se fait évident² qu'on a affaire à un cinéaste qui compte, à un formaliste qui met au centre de ses préoccupations la question du plan comme bloc d'espace-temps à composer et à articuler avec le suivant. On peut choisir de l'enfermer dans une bien sombre vision de l'humanité, qu'il ne s'agit pas de nier, mais on peut aussi s'employer à reconnaître son exceptionnelle aptitude à interroger

le cinéma, sans forcément en attendre des réponses précises. Après tout, même le festival de Cannes, dont ça n'est plus et depuis longtemps la vocation première, a œuvré dans ce sens en lui accordant à deux reprises son Grand Prix, souvent fort significatif (en 1999 pour *L'Humanité* ; en 2006 pour *Flandres*) !

Opter systématiquement pour le cinémascope pour ensuite se livrer à une opération de dépouillement relève d'une démarche peu commune. Prendre puis retirer, englober puis resserrer, élargir pour mieux cibler l'attention ou au contraire la diluer, tel pourrait être le principe de base du cinéma de Bruno Dumont, pris dans un geste primitif. Principe qui est d'ailleurs à l'origine du premier des nombreux malentendus qui tournent autour du cinéaste. À la sortie de son premier film, on s'est empressé, à travers l'itinéraire de Freddy, de voir un cinéma social, témoin d'une époque et d'un lieu, alors que l'entreprise de transcendance du réel était déjà bien en marche. Dumont voit grand, dans tous les sens du terme, mais applique à son regard un véritable ascétisme stylistique. Rien ne



David Douche dans *La Vie de Jésus*

doit distraire, détourner l'attention, ni souligner l'artifice dans cette indéfectible volonté de responsabiliser le spectateur auquel on propose une confrontation pas toujours (c'est là un euphémisme) confortable.

La manifestation la plus évidente de cet ascétisme, c'est l'absence de musique d'accompagnement. Sur les quatre films, deux seulement utilisent de la musique d'écran. Au début de *L'Humanité*, Pharaon, qui vient de découvrir le corps violé d'une fillette, écoute dans sa voiture de police une pièce de clavecin qu'on entendra à nouveau sur le générique final. Le générique de fin de *La Vie de Jésus* propose un procédé similaire, en se déroulant sur la musique (maladroite) de la fanfare à laquelle participe Freddy. Les deux autres génériques de fin laissent le spectateur encaisser seul ce qu'il vient de voir, le laissant commencer à faire la part des choses. Et quel étrange sentiment que celui laissé par ces films, dans une sorte de mauvaise conscience à s'avouer qu'on a aimé ça ! La notion de plaisir de cinéma étant ici complètement redéfinie. Dans *Twenty-nine Palms*, deux morceaux de musique country, chantés en japonais, accompagnent quelques-uns des nombreux déplacements en voiture des deux protagonistes tandis que, noyée dans le son direct, une suite de Bach résonne dans les haut-parleurs de la rue principale de la petite ville en bordure de désert où ils ont choisi de s'arrêter. Et c'est tout. Tout se passe comme si Dumont se refusait à une facilité, à une trahison, à une manipulation indigne du cinéma.

Pourtant, lorsqu'on l'interroge sur la musicalité de ses films, Dumont répond en mettant très vite en évidence ce qui ferait (la réponse est pleine de marques d'hésitations qui sont les indices d'un cinéaste qui prend des risques) toute la hardiesse de son cinéma : « C'est musical. On y retrouve ce qu'est la musique : la mélodie, le rythme, l'harmonie. Il y a ça. C'est ce que je recherche et pourtant il n'y a pas de musique. Mais avec du son, avec un plan, ça devient de la musique. On est dans quelque chose qui appartient à la musique. Le cinéma c'est un art de synthèse qui est à la fin des autres et, aussi, au début de tous les autres car je pense que c'est l'art le plus proche de la vie. On voit de vraies gens, on entend de vrais sons. La peinture, non ; la littérature, non. Le cinéma est encore plus cru et donne une connaissance, une expérience au spectateur qui est peut-être, finalement, la plus forte que l'on puisse faire. Beaucoup de films aujourd'hui ne sont que des illustrations de propos, d'idées, de textes, alors que d'autres et moi essayons plus d'être dans un cinéma cru. C'est cela, cru³. »

Du cru à la cruauté, voilà une autre manière d'aborder cette œuvre si particulière. Il suffit pour cela de constater les résonances évidentes ou implicites entre le cinéma de Dumont et les différentes variantes autour du terme *cru*, tantôt pris comme nom, tantôt comme adjectif (*Le Petit Robert*) : ce qui croît dans une région, de son invention propre, qui n'a pas subi de préparation, de modification,

1. Seul *Positif* lui a conservé sans restriction sa confiance en faisant de *Twenty-nine Palms* l'événement et la couverture de son numéro (511) de septembre 2003.

2. Comme à *Libération* où, après avoir ignoré *Twenty-nine Palms*, on s'empresse de rectifier le tir dès la présentation cannoise de *Flandres* (*Libération*, 24 mai 2006).

3. « Enquêtes sur le réel », entretien avec Bruno Dumont par Philippe Tancelin, dans Philippe Tancelin, Sébastien Ors et Valérie Jouve, *Bruno Dumont, Dis Voir*, 2001, p. 41.

4. François Truffaut, préface à André Bazin, *Le Cinéma de la cruauté*, Flammarion, coll. « Champs/contrechamps », 1987, p. 12.



Marjorie Cottreel et David Douche dans *La Vie de Jésus*

que rien n'atténue, qui tranche violemment sur le reste, exprimé sans ménagement. De là à parler d'un cinéma de la cruauté, il n'y a qu'un pas que nous sommes bien tentés de franchir, tant l'idée proposée par Truffaut en 1975 à partir de textes de Bazin repose sur une lignée de « six cinéastes qui ont pour point commun d'avoir imposé un style bien particulier et un tour d'esprit subversif⁴ ». Pour la plupart, Dumont pourrait se réclamer d'eux s'il ne rechignait tant à afficher ses influences : Erich von Stroheim (l'œuvre matrice en matière de cruauté, reprise en des termes similaires par Deleuze), Carl Dreyer, Preston Sturges, Luis Buñuel, Alfred Hitchcock et Akira Kurosawa.

Avec les préoccupations formelles qui sont les siennes, nul besoin d'artifice, nul besoin de combler, y compris (recours fréquent) par le dialogue qui se fait rare, Dumont étant de ces cinéastes qui, avant d'avoir recours à la parole, se demandent s'il n'y a pas un moyen de l'éviter ou de la réduire au minimum, en tout cas, conservant jusqu'à l'incompréhension les soi-disant défauts de prononciation ou d'accent de celui qui l'émet⁵.

Si Dumont interroge le paysage du nord de la France ou de la Californie, c'est aussi à travers un autre parti pris, lié à l'échelle des plans. Son sens du cadre est évident, chacun d'entre eux étant manifestement réfléchi comme un véritable enjeu d'inscription des corps dans un (le) monde. Dans les quatre films, on peut observer que les plans sont soit très larges, soit très rapprochés, et qu'il reste peu de place pour les plans moyens. Le monde

(plan large) ou l'homme (plan rapproché) dominent sans partage, excluant presque la possibilité d'un stade intermédiaire. Il n'y a pas de véritable cohabitation possible dans le sens où un plan moyen célébrerait une harmonie entre l'homme et le monde. Les seules exceptions montrent des personnages en plein désarroi, et en plan sensiblement rapproché. C'est par exemple Pharaon, la tête dans la terre, ou bien Freddy ou Demester, enfouis dans les hautes herbes. Ce conflit esthétique vient concrètement alimenter ce cinéma éminemment métaphysique.

Parfois cette interrogation est livrée d'entrée comme dans le premier plan de *L'Humanité*, plan très large laissant apercevoir la silhouette de Pharaon traversant lentement le champ de la gauche vers la droite. Mais, le plus souvent, elle passe par le raccord regard, figure essentielle du cinéma de Dumont, régénérée par lui. Mais que regardent au juste les personnages de Dumont ? On n'en saura jamais rien, la question en appelant plutôt une autre : Qu'est-ce qui pourrait bien surgir de ce monde ? Non pas que Dumont joue sur la crainte immédiate du hors-champ à la façon d'un genre cinématographique dont il s'est approché avec *Twenty-nine Palms*, le film d'horreur, mais il suggère que toute situation ordinaire comporte son corollaire, la possibilité d'un surgissement prenant systématiquement, lorsqu'il éclate, la forme de la barbarie. Cette barbarie se réfugie souvent dans les ellipses temporelles ou le hors-champ (*La Vie de Jésus*), voire en dehors du récit (*L'Humanité*). Plus rare : elle est directement montrée, sans ménagement (*Twenty-nine Palms*, *Flandres*). Elle est parfois annoncée sans qu'on y prenne garde, comme ce bolide qui traverse

dangereusement, tel un mauvais présage, les rues de Bailleul dans *La Vie de Jésus*, ou bien ce camion fou qui traverse les mêmes rues dans *L'Humanité*.

Dit ainsi, on a l'impression d'un dispositif figé, d'une interrogation ne passant que par une confrontation particulièrement frontale. Pourtant, elle passe par le mouvement, par une circulation avérée dans chacun des films. On circule beaucoup dans le cinéma de Bruno Dumont. Interroger le monde, c'est aussi s'y mouvoir, c'est aussi, même inconsciemment, même pour tromper l'ennui, faire l'expérience d'un autre territoire, qu'il soit éloigné (et cela est valable pour les personnages comme pour le cinéaste) ou au contraire très proche.

Par exemple, les nombreuses expéditions en solitaire, à deux ou en bande, à motocyclette, à pied ou en voiture de *La Vie de Jésus*, délimitent un espace, le sien, Bailleul et ses environs, « chez nous », et celui qu'on n'investit qu'exceptionnellement, comme dans cette virée jusqu'à la mer en hommage à l'ami décédé, « chez l'autre », sans aucun contact avec cet autre. Dans *Twenty-nine Palms*, Dumont s'attache à décrire le trajet d'un couple d'amoureux venu faire des repérages dans le désert californien. Les motivations de leurs déplacements restent floues. Ce qui est clair en revanche, c'est que le territoire traversé est peu engageant. Outre la grandeur menaçante du désert, les quelques rues montrées, rares occasions de contact

5. Voir Michel Chion, « La langue des films français : XV. Bruno Dumont », *Bref* n° 75, novembre-décembre 2006. Qu'il me soit permis de m'associer à l'émotion suscitée par certaines répliques, avec l'accent du Nord, dont parle Chion.



Emmanuel Schotté dans *L'Humanité*

avec les autochtones, sont aussi le théâtre de menaces proférées à l'encontre du couple. Quand ils osent traverser une rue, on les agresse verbalement : « Connard ! Casse-toi de la rue ! C'est notre rue ! Casse-toi d'ici ! » Cette absence de rencontre et d'échange avec l'autre, à l'origine de malentendus autour de la question du racisme, est encore plus radicale dans *Flandres*, la guerre incarnant la négation absolue de cette possibilité. Le cinéma de Dumont est donc un cinéma de l'inhospitalité, marquant l'impossibilité d'intégrer un autre territoire que le sien, condamnant presque systématiquement les personnages qui s'y essaient.

Cette interrogation du monde, ce questionnement, esthétique et métaphysique, trouve à s'incarner dans des structures dramaturgiques quelque peu, et volontairement, équivoques, navigant entre repères ou alternances rassurants (jour/nuit, mais pour l'essentiel Flandres intérieures/Flandres maritimes, Bailleul/ses environs, désert/ville, désert/Flandres) et ambiguïté revendiquée, c'est-à-dire entre classicisme et modernité.

De ce point de vue, c'est *L'Humanité* qui repose sur la structure la plus nette. Même si les choses ne se présentent pas aussi clairement (pas d'intertitres égrenant les jours), entre la découverte du corps de la fillette et l'arrestation de son assassin, Dumont distille assez d'indices, et de fondus au noir, pour que le spectateur en déduise que le temps filmique couvre très exactement un temps diégétique de huit jours, tous représentés. Certes, huit jours d'enquête, mais surtout huit jours pour tenter de saisir une partie du mystère Pharaon, pour mettre en évidence ses rapports avec son propre entourage et, au-delà, avec l'humanité.

La composition dramaturgique de *La Vie de Jésus* est assez proche, sauf qu'elle repose davantage sur un engrenage (bressonien, j'y reviens). La temporalité est plus lâche, son écoulement est aussi signifié par des fondus au noir, mais elle repose sur l'écoulement des saisons. Et, alors que dans *L'Humanité* le crime est déjà commis quand le récit débute, ici il est mis en devenir, les indices d'un acte inéluctable se faisant de plus en plus pressants, l'état se resserrant sur le jeune Kader.

La structure de *Twenty-nine Palms* est la plus indécise de toutes. L'errance immotivée des deux personnages donne une impression vague du temps qui s'écoule, en dépit des nombreuses scènes dans le motel, comme autant de repères. Le sentiment grandissant d'incompréhension entre eux deux, entre eux deux et l'espace traversé, ne laisse pourtant pas d'inquiéter. Nul engrenage ici, mais plutôt la diffuse certitude qu'à force de l'observer, à force de vaines tentatives de s'y fondre (s'allonger nus sur les rochers), le paysage va engendrer de l'effroi. Et quand celui-ci surgit, il n'en est que plus terrifiant, comme si Dumont avait cette fois ménagé un vrai choc. C'est sans doute cela que la critique ne lui a pas pardonné alors que, jusqu'à sa fin, le film obéit à une grande cohérence par rapport aux œuvres précédentes, c'est aussi cela qu'il regrettera lui-même tout en assumant ses choix, car lui met le cinéma à l'épreuve de ses préoccupations, et, sans vouloir céder à un discours alarmiste, c'est assez rare pour être salué.

C'est précisément ce qui se passe dans *Flandres*, avec sa structure inédite, risquée, reposant sur l'alternance entre le monde agricole des Flandres (en 35 mm) et celui d'une guerre sans nom dans le



Une guerre sans nom dans le désert, *Flandres*

désert (en 16 mm). La première demi-heure du film ne se déroule que dans la plaine française, en hiver, avec ses ciels bas et blancs. Les trois quarts d'heure suivants reposent sur une alternance de séquences de plus en plus courtes, entre les exactions de l'unité de Demester et Barbe restée au pays, comblant l'absence de ses amants comme elle peut, et sombrant dans une dépression. Enfin, le dernier quart d'heure marque le retour de Demester, seul survivant, dans des Flandres cette fois baignées d'une lumière vive, de ciels hauts et bleus. La critique s'est empressée de faire de cette structure dramaturgique une structure comparable à celle de *Full Metal Jacket* de Kubrick. C'est bien plus à celle de *Voyage au bout de l'enfer* de Cimino qu'elle me fait penser. Même si le film américain tranche davantage en un avant, un pendant, un après le conflit vietnamien, les deux se rejoignent au moins sur deux points absents chez Kubrick : l'attachement à un territoire et la rivalité amoureuse.

À force de le considérer hautement, Dumont, comme on l'a vu, réfute au cinéma sa qualité de dernier-né, de parent pauvre ou d'art ultime, synthétique. Il ajoute : « La cinématographie est inhumaine. Elle précède les autres arts : elle est commencement même du monde, la matière de nos vies. Elle est inhumaine parce qu'elle va au seuil de la condition. Elle est à l'expression de nos premiers essors, des mouvements de nos vies. Elle est la vie même, présente et représentée⁶. »

Avant d'être des coupables, les personnages de Bruno Dumont sont des victimes. Victimes de maladies durables (l'épilepsie de Freddy, le traumatisme de Pharaon dû à la perte d'une femme et d'un enfant) ou de crises soit nerveuses et passagères (le temps du film, comme pour la crise de nerf de Barbe), soit de démence et irrévocables (*Twenty-nine Palms*). Ce handicap dans le premier cas fait des êtres à part, suscitant l'indulgence ou la compassion, l'attention d'un entourage maternant. Ainsi les mères de Freddy et de Pharaon veillent au grain. La première lui passe la plupart de ses idioties et caprices, et, quand une crise survient en présence de sa petite amie, celle-ci se retrouve aussitôt congédiée, la mère prenant les choses en main, à grand renfort de « Maman elle est là » qui se veulent rassurants. Ces choses-là, potentiellement honteuses, se règlent en famille, du moins ce qu'il en reste. Dans *L'Humanité*, c'est la mère de Pharaon qui demande à Domino de ménager son fils, de ne pas oublier ce qu'il a pu endurer.

Pas de signes avant-coureurs dans le second cas, les crises sont soudaines. Il y a bien entre David et Katia une scène de ménage avec quelques coups qui tombent et déclarations de haine, mais, dans une sorte d'écho tragique, avant de sombrer dans la démence meurtrière, David aura lui-même été victime d'un acte barbare par des autochtones tout droit sortis de *Délivrance* (*Deliverance*, 1971) de John Boorman. Quant à la dépression de Barbe, si elle trouve un début d'explication dans le départ à la guerre de ses deux amants, c'est surtout à rebours que Dumont l'élucide, au moment où, après sa première crise, le médecin de famille annonce à son père qu'il doit l'interner, justifiant l'inéluctabilité cette décision par des antécédents familiaux, hérités, justement, de la mère absente.

De circonstances atténuantes, il n'est plus question lorsqu'on aborde la question de la sexualité chez Bruno Dumont. Sans préliminaire aucun, le spectateur est mis en face d'accouplements sauvages, mécaniques, dépourvus de tout plaisir, de toute jouissance, sans autre aspiration manifeste que le soulagement. La naissance de la pulsion est bannie, c'est son résultat que filme Dumont, ou plutôt le pendant, l'acte, et ce, crûment. Et comment ne pas convoquer Deleuze ? « Les personnages y sont comme des bêtes, l'homme de salon, un oiseau de proie, l'amant, un bouc, le pauvre, une hyène. Non pas qu'ils en aient la forme ou le comportement, mais leurs actes sont préalables à toute différenciation de l'homme et de l'animal. Ce sont des bêtes humaines. Et la pulsion n'est rien d'autre : c'est l'énergie qui s'empare de morceaux dans le monde originnaire. Pulsions et morceaux sont strictement corrélatifs⁷. »

Si tout cela se vérifie dans les quatre films, si la conclusion est toujours la même, il convient d'observer une évolution certaine de la manière de *La Vie de Jésus* à *Flandres*. Dans les deux premiers, les accouplements sont filmés de près, allant jusqu'à l'insert de pénétrations avec recours à des doublures venues de la pornographie. Mais cette violence est quelque peu atténuée dans le premier film par une séquence bucolique qui, exceptionnellement, prend le temps d'inscrire les personnages dans un paysage accueillant signifié par un léger souffle du vent dans les arbres, le clapotis d'un ruisseau et des piailllements d'oiseaux. Un temps supérieur à celui de l'accouplement, toujours mécanique et sans plaisir (deux plans, une poignée de secondes), mais, après une brève ellipse temporelle, des deux visages émane une certaine félicité, le tout sans que le moindre mot ne soit prononcé. On ne peut



Adélaïde Leroux et Samuel Boidin dans *Flandres*



Séverine Canele dans *L'Humanité*



Katia Golubeva et David Wissak dans *Twentynine Palms*

pas en dire autant des accouplements entre Joseph et Domino dans *L'Humanité*. Dépourvus de tout ménagement, sans donner l'initiative de l'acte à aucun des deux personnages, on s'y soulage, parfois sous le regard de Pharaon qui surprend le premier coït du film (Domino lui reprochera plus tard de s'être bien rincé l'œil, question de regard, encore et toujours chez Dumont), parfois sans témoin mais en saisissant alternativement les deux personnages en gros plan, comme pour mieux souligner l'absence de symbiose. Et quand Domino, prise de compassion pour Pharaon, lui propose de la caresser, se touche le sexe devant lui, il fuit, laissant, dans un nouvel insert subversif, le spectateur devant un sexe béant. Pas de place pour la générosité dans ce cinéma-là.

À compter de *Twentynine Palms* Dumont prend en quelque sorte ses distances, abandonne les inserts, mais accentue la violence de ces rapports en en faisant des rapports souvent forcés. Quand les mots ne suffisent plus, les corps se mettent à parler pour eux. La lubricité de David, forçant Katia à faire l'amour, la contraignant à la fellation, la prenant par derrière ou la regardant tel un prédateur dans les troublantes scènes de piscine, n'autorise aucune ambiguïté sur ses aspirations. Lorsqu'elle est plus clairement consentante (scènes dans la chambre du motel), l'orgasme de David est tout

simplement animal, déconnecté de sa partenaire. Dans *Flandres*, c'est le personnage féminin de Barbe qui prend l'initiative des relations sexuelles. Elle est présentée comme nymphomane, et, quand sa copine lui dit qu'elle a une réputation de pute, cela la laisse insensible. Dans un geste éloquent, elle regarde même à ce moment précis un homme dans un champ. C'est que Barbe est à l'affût. Sans autre préliminaire qu'une remontée de jupe (et seulement avec Demester, avec lequel elle entretient une relation ancienne et affective), elle manifeste elle aussi à de nombreuses reprises sa lubricité. En plein air ou dans sa grange avec Demester selon un cérémonial bien établi, sur le mode « On va faire notre petit tour »⁸, dans une voiture et sur un parking avec Blondel dont elle vient tout juste de faire la connaissance, ou, en l'absence de ces deux-là, dans une étable avec un garçon de ferme, donc dans des lieux s'opposant à toute officialisation de la relation, loin de la chambre et du lit conjugal, dans des lieux « défendus », Barbe ne jouit jamais, et le seul échange suivant ces accouplements trouve à s'incarner dans des raccords regards avec... le ciel.

La violence de ces accouplements n'est que le reflet de celle du monde entourant les personnages, qu'elle soit visible ou non, montrée ou non, consciente ou non. Le principal vecteur de propagation de cette violence, c'est la télévision, subrepticement désignée comme mal nécessaire appartenant inexorablement à l'univers des personnages des quatre films. Quand elle ne se fait

6. Bruno Dumont, « Travail du cinéaste », dans *Bruno Dumont, op. cit.* p. 12.
7. Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Minuit, 1983, p. 174.
8. Voir Michel Chion, *op. cit.*, p. 37.

pas l'écho de massacres, famines, guerres ou attentats, toujours rassurants pour se dire qu'il y a plus malheureux que soi et que tout cela se passe loin de « chez nous », la télévision devient pure futilité venant combler les vides d'existences et frisant l'aliénation.

Mais la violence, qui va de pair ici avec la vulgarité et le racisme ordinaire, est surtout le résultat d'une société malade qui produit toutes ces bêtes humaines et que ne montre pas le cinéaste. C'est que Dumont n'a pas pour prétention que d'élucider l'origine du mal, mais au contraire de restituer toute sa part insondable en montrant l'ampleur des dégâts, ou du moins la possibilité de cette ampleur, quitte à embrouiller, à ne pas donner de réponses, au risque de l'ambiguïté et donc de déplaire. Il est significatif que Dumont se refuse à représenter le monde scolaire, lui substituant le désœuvrement de jeunes pourtant en âge d'y appartenir. Il est significatif de vérifier combien Dumont, qui a fait ses armes de cinéaste dans le film d'entreprise, rechigne à montrer le monde du travail. Il est enfin significatif de voir combien Dumont évacue de son cinéma toute crise familiale, tout conflit générationnel, livrant d'entrée, et en définitive, des situations familiales qui n'en demeurent pas moins bancales puisque manque toujours un père ou une mère. En n'allant pas chercher les racines du mal là où le cinéma a pris l'habitude d'aller les chercher, Dumont emprunte une voie périlleuse qui prive le spectateur de toute possibilité de repartir avec la conscience tranquille. Ainsi confronté à des actes violents, racistes, à des attitudes vulgaires marquant un sérieux déficit d'éducation, c'est à un voyage dans un monde peu reluisant, primitif et primaire, que convie le cinéaste dans chacun des quatre films. Peu de cinéastes y sont parvenus, encore moins y ont excellé (Pasolini, Fassbinder...).

Tout comme le monde animal, le monde de Bruno Dumont est régi par des lois d'un rapport prédateur/proie. Freddy et sa bande « chassent » ni plus ni moins Kader, exhibant tel un trophée son corps encore vivant sur l'arrière de leur voiture. Dans *L'Humanité*, le processus est inversé : c'est sur l'attrance pacifiée de Pharaon envers autrui que repose ce rapport. Personnage qui n'a plus rien à perdre, en quête d'affection, Pharaon, par le regard et les inserts subjectifs

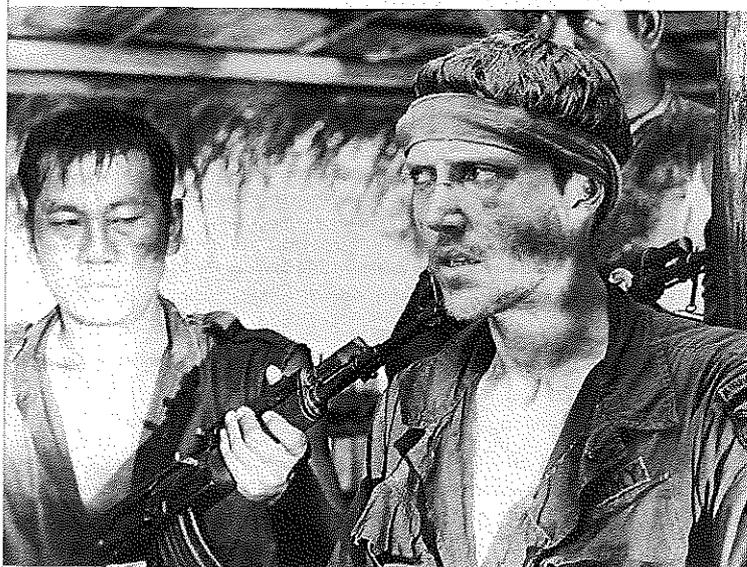
sur certaines parties du corps peu ragoûtant de son commissaire en chef, par la caresse (la truie dans la ferme des parents de la jeune victime) ou par l'étreinte d'un innocent (l'infirmier) ou de coupables (le dealer, Joseph une fois qu'il a avoué son crime), est toujours prêt à faire don de sa personne pour sauver une humanité bien mal en point, que l'on interprète ces gestes détonants comme acte sacrificiel ou geste de pardon. Enfin dans *Flandres*, si on voit au début du film Demester installer un piège sur ses terres, c'est sur l'autre terrain, le désert, que victimes et coupables échangent leurs rôles dans cette spirale barbare qu'est cette guerre (la scène de l'embuscade), répondant à un dispositif entre prédateur invisible et proie exposée, dans laquelle le commandant de Demester tombe avant qu'un hélicoptère ne vienne ramasser les morceaux de son corps.

Observateur attentif au surgissement de toute forme de barbarie, ou à la manifestation de toute forme d'insensibilité, Bruno Dumont n'en accorde pas moins à ses personnages des alternatives, des lignes de fuite dans lesquelles ils ne manquent pas de s'engouffrer, même si, au final, elles ne se révèlent pas ou rarement salvatrices. Il y a certes les aspirations mystiques de la plupart d'entre eux, mais, avant cela, il en est d'autres bien ancrées sur terre et dans le réel.

Ce sont par exemple les activités personnelles des protagonistes, qu'elles aient à voir avec un loisir ou une vie sociale. Freddy, pour combler son inactivité et l'ennui, élève un pinson avec lequel il participe à des concours réclamant concentration et silence de la part du compétiteur. Cet oiseau, bon chanteur, gai (ne dit-on pas « gai comme un pinson » ?), permet à Freddy de canaliser sa nervosité, ses pulsions, ses crises, dans un effet cathartique cependant pas assez puissant pour détourner le personnage du mauvais chemin. Il en va de même de sa contribution à la fanfare locale. La solennité du défilé dans les rues de Bailleul, renforcée par l'ostentation du costume, lui donne une légitimité et une respectabilité sociale qui lui échappent par ailleurs. Il faut voir sa fierté au moment précis où il passe devant le bar de sa mère et croise le regard d'une Marie admirative.

Chez Dumont, ce qui devrait procurer détente et distraction, mise à distance des problèmes, ne fait que les remettre au centre des scènes concernées. Ainsi du repas dans le restaurant chinois (*Twenty-nine Palms*) et de la scène du bar (*Flandres*). Dans le premier cas, David et Katia partagent un repas, échangent des banalités avant qu'elle ne lui reproche d'avoir regardé une femme, en lui disant qu'il peut partir avec elle. La jalousie se décline autrement dans le second cas, puisque c'est dans cette scène que naît la sourde rivalité amoureuse du film, Barbe abandonnant ses camarades, dont Demester qui observe la scène du coin de l'œil, pour draguer Blondel qu'elle ne connaît pas encore. Les distractions sont ainsi irrémédiablement détournées de leur objectif premier.

Mais souvent on trompe l'ennui dans une certaine immédiateté, dans un ici et maintenant qui donnera l'illusion d'une occupation. Quand il y a quelque chose à contempler, tant mieux, et s'il n'y a rien d'autre que le quotidien, tant pis ; on saura s'en contenter (Pharaon et Domino dans la rue où ils demeurent, Barbe et Demester faisant leur « petit tour »). Ainsi des rencontres inopinées acquièrent très vite le statut de rituel, Dumont excellent à faire comprendre que ces micro-événements, qui mettent en

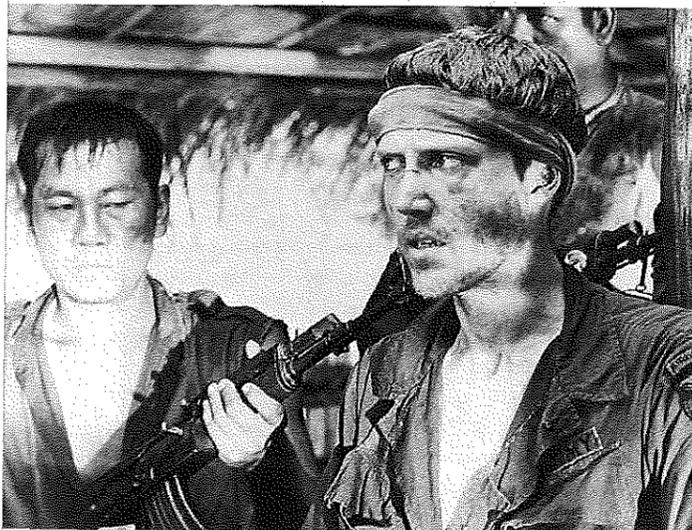


Une structure comparable : Christopher Walken, *Voyage au bout de l'enfer* de Michael Cimino

pas l'écho de massacres, famines, guerres ou attentats, toujours rassurants pour se dire qu'il y a plus malheureux que soi et que tout cela se passe loin de « chez nous », la télévision devient pure futilité venant combler les vides d'existences et frisant l'aliénation.

Mais la violence, qui va de pair ici avec la vulgarité et le racisme ordinaire, est surtout le résultat d'une société malade qui produit toutes ces bêtes humaines et que ne montre pas le cinéaste. C'est que Dumont n'a pas pour prétention que d'élucider l'origine du mal, mais au contraire de restituer toute sa part insondable en montrant l'ampleur des dégâts, ou du moins la possibilité de cette ampleur, quitte à embrouiller, à ne pas donner de réponses, au risque de l'ambiguïté et donc de déplaire. Il est significatif que Dumont se refuse à représenter le monde scolaire, lui substituant le désœuvrement de jeunes pourtant en âge d'y appartenir. Il est significatif de vérifier combien Dumont, qui a fait ses armes de cinéaste dans le film d'entreprise, rechigne à montrer le monde du travail. Il est enfin significatif de voir combien Dumont évacue de son cinéma toute crise familiale, tout conflit générationnel, livrant d'entrée, et en définitive, des situations familiales qui n'en demeurent pas moins bancales puisque manque toujours un père ou une mère. En n'allant pas chercher les racines du mal là où le cinéma a pris l'habitude d'aller les chercher, Dumont emprunte une voie périlleuse qui prive le spectateur de toute possibilité de repartir avec la conscience tranquille. Ainsi confronté à des actes violents, racistes, à des attitudes vulgaires marquant un sérieux déficit d'éducation, c'est à un voyage dans un monde peu reluisant, primitif et primaire, que convie le cinéaste dans chacun des quatre films. Peu de cinéastes y sont parvenus, encore moins y ont excellé (Pasolini, Fassbinder...).

Tout comme le monde animal, le monde de Bruno Dumont est régi par des lois d'un rapport prédateur/proie. Freddy et sa bande « chassent » ni plus ni moins Kader, exhibant tel un trophée son corps encore vivant sur l'arrière de leur voiture. Dans *L'Humanité*, le processus est inversé : c'est sur l'attrance pacifiée de Pharaon envers autrui que repose ce rapport. Personnage qui n'a plus rien à perdre, en quête d'affection, Pharaon, par le regard et les inserts subjectifs



Une structure comparable : Christopher Walken, *Voyage au bout de l'enfer* de Michael Cimino

sur certaines parties du corps peu ragoûtant de son commissaire en chef, par la caresse (la truie dans la ferme des parents de la jeune victime) ou par l'étreinte d'un innocent (l'infirmier) ou de coupables (le dealer, Joseph une fois qu'il a avoué son crime), est toujours prêt à faire don de sa personne pour sauver une humanité bien mal en point, que l'on interprète ces gestes détonants comme acte sacrificiel ou geste de pardon. Enfin dans *Flandres*, si on voit au début du film Demester installer un piège sur ses terres, c'est sur l'autre terrain, le désert, que victimes et coupables échangent leurs rôles dans cette spirale barbare qu'est cette guerre (la scène de l'embuscade), répondant à un dispositif entre prédateur invisible et proie exposée, dans laquelle le commandant de Demester tombe avant qu'un hélicoptère ne vienne ramasser les morceaux de son corps.

Observateur attentif au surgissement de toute forme de barbarie, ou à la manifestation de toute forme d'insensibilité, Bruno Dumont n'en accorde pas moins à ses personnages des alternatives, des lignes de fuite dans lesquelles ils ne manquent pas de s'engouffrer, même si, au final, elles ne se révèlent pas ou rarement salvatrices. Il y a certes les aspirations mystiques de la plupart d'entre eux, mais, avant cela, il en est d'autres bien ancrées sur terre et dans le réel.

Ce sont par exemple les acticités personnelles des protagonistes, qu'elles aient à voir avec un loisir ou une vie sociale. Freddy, pour combler son inactivité et l'ennui, élève un pinson avec lequel il participe à des concours réclamant concentration et silence de la part du compétiteur. Cet oiseau, bon chanteur, gai (ne dit-on pas « gai comme un pinson » ?), permet à Freddy de canaliser sa nervosité, ses pulsions, ses crises, dans un effet cathartique cependant pas assez puissant pour détourner le personnage du mauvais chemin. Il en va de même de sa contribution à la fanfare locale. La solennité du défilé dans les rues de Bailleul, renforcée par l'ostentation du costume, lui donne une légitimité et une respectabilité sociale qui lui échappent par ailleurs. Il faut voir sa fierté au moment précis où il passe devant le bar de sa mère et croise le regard d'une Marie admirative.

Chez Dumont, ce qui devrait procurer détente et distraction, mise à distance des problèmes, ne fait que les remettre au centre des scènes concernées. Ainsi du repas dans le restaurant chinois (*Twenty-nine Palms*) et de la scène du bar (*Flandres*). Dans le premier cas, David et Katia partagent un repas, échangent des banalités avant qu'elle ne lui reproche d'avoir regardé une femme, en lui disant qu'il peut partir avec elle. La jalousie se décline autrement dans le second cas, puisque c'est dans cette scène que naît la sourde rivalité amoureuse du film, Barbe abandonnant ses camarades, dont Demester qui observe la scène du coin de l'œil, pour draguer Blondel qu'elle ne connaît pas encore. Les distractions sont ainsi irrémédiablement détournées de leur objectif premier.

Mais souvent on trompe l'ennui dans une certaine immédiateté, dans un ici et maintenant qui donnera l'illusion d'une occupation. Quand il y a quelque chose à contempler, tant mieux, et s'il n'y a rien d'autre que le quotidien, tant pis ; on saura s'en contenter (Pharaon et Domino dans la rue où ils demeurent, Barbe et Demester faisant leur « petit tour »). Ainsi des rencontres inopinées acquièrent très vite le statut de rituel, Dumont excellent à faire comprendre que ces micro-événements, qui mettent en

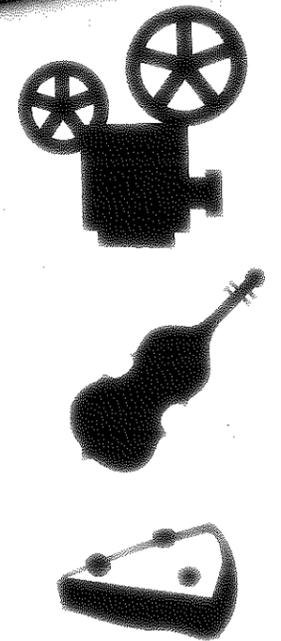
évidence la passivité des personnages, se reproduisent régulièrement. La promenade amoureuse, tellement usitée au cinéma, si souvent théâtrale dans sa servilité envers un dialogue bien écrit, qui fait mouche, devient ici, dans sa maladresse et son authenticité retrouvées, dans sa simplicité et son dépouillement même, tout à fait pathétique.

Les films de Dumont, comme ceux de Bresson, sont de véritables concentrés de souffrance, avec pour horizon (mais pour horizon seulement, car le châtement frappe prématurément) une certaine pureté. C'est toute la dimension spirituelle, celle-là même qui contribue grandement aux réticences sur ce cinéma. On peut l'illustrer par la reproduction de *La Résurrection de Lazare* au début de *La Vie de Jésus*, l'espèce de flagellation que s'impose Freddy par des chutes volontaires, les nombreux plans de ciel dans tous les films, ou ces soudaines apparitions de lumières vives dans certains plans ; mais c'est dans deux scènes de lévitation, l'une réussie, l'autre pas (je parle de la lévitation), que cette dimension, en même temps que la plus évidente, se fait la plus courageuse pour un cinéaste.

Dans *L'Humanité*, au bout de deux heures de film, Pharaon, dans son jardin, regarde le paysage. Par le bord inférieur du cadre suivant, il entre peu à peu dans le champ, avant qu'un plan d'ensemble ne vienne confirmer ce qu'on se refuse à croire dans un premier temps : il entre en lévitation. Ce geste relève davantage d'une transcendance cinématographique, d'une croyance en l'art du cinéma, que d'un véritable acte religieux. Pour preuve : dans *Flandres*, il ne reste plus que la tentative de lévitation, le cinéaste refusant obstinément l'appel de Barbe, digne héritière, comme la *Rosetta* des frères Dardenne, de la *Mouchette* de Bresson. Vers la fin du film, Barbe, après avoir, dans la douleur et l'exaltation, demandé des explications à Demester sur la mort de Blondel, se réfugie chez elle. Une fois dans la cour de la ferme, elle se met sur la pointe des pieds (insert) tout en pleurant. Suit une plongée radicale qui annule la poussée, impose une dynamique inverse, oppose un refus net à ce qui constitue ni plus ni moins qu'une aspiration spirituelle. Manière de lui signifier qu'elle ne s'en sortira pas comme ça, qu'il ne suffit pas de s'en remettre à Dieu pour s'en tirer ; manière pour Dumont de justifier clairement sa foi en le cinéma et son goût pour le sacré tout en rejetant les accusations de cinéma chrétien.

L'incompréhension qui règne autour de cette question-là peut se rapprocher de celle dont a été victime Bresson qui, lui, revendiquait la dimension religieuse de ses films. Serge Daney, au détour d'une note consacrée à un film de Paul Schrader, écrivait en 1980 à ce propos : « En 1959, Bresson bouleversait le cinéma, pas en racontant un itinéraire spirituel (cela avait déjà été fait), mais en le prenant filmiquement au sérieux (« comment un jeune homme devient un pickpocket ? »), cela n'avait de sens que si le spectateur était transformé en témoin de ce comment. Inutile de dire que le public refusa d'être mis dans cette posture et que le film fut un échec commercial ». Admirer le cinéma de Bruno Dumont, saluer son courage, accepter la position inconfortable qu'il propose, ça n'est rien d'autre que cela, se transformer en *témoin d'un comment*, fût-il difficile à regarder. ♦

9. Serge Daney, « American Gigolo », *Cahiers du cinéma* n° 314, juillet-août 1980, p. 51.



Les ciné-concert-goûters du Grand Action : la tradition du film muet accompagné par un musicien... Avec des gâteaux en plus !

Dimanche 1er avril à 16h
retrouvez les "best" **Laurel et Hardy** dirigés par **Leo McCarey**.

Pour rythmer les gaffes, les maladresses et les disputes du sec Stan Laurel et du confortable Oliver Hardy, **Eric Recordier** s'amusera de sa contrebasse fantaisiste. Et tout finira par les gâteaux de **Bruno de l'Intendance**.

GRAND ACTION

www.legrandaction.com.

5, rue des Ecoles - 75005 Paris
01 43 54 47 62