



Mensuel  
T.M. : 45 903

☎ : 01 53 44 75 75  
L.M. : 185 000

CAHIERS  
CINEMA

SEPTEMBRE 2006

*Flandres* de BRUNO DUMONT

# Sur la terre plus qu'au ciel

par STÉPHANE DELORME

**L**e quatrième film de Bruno Dumont, peut-être son plus abouti, apparaît d'abord comme un étrange montage entre ses films précédents. Un montage rendu possible par un terrain commun, la terre à perte de vue, le sol fertile ou sec qui depuis le début fait fond à ses images comme une page blanche ou une table rase.

Demester (quel nom ! mariage entre un nom rare originaire du Nord et la déesse agraire grecque Déméter) s'engage dans l'armée pour une guerre générique, il quitte les Flandres pour un pays inconnu puis y revient. D'un côté s'étendent les plaines de *La Vie de Jésus* et de *L'Humanité*, la terre-titre originelle, limon froid dans lequel Dumont forme ses personnages ; de l'autre le désert aride et chaud d'un pays lointain, en Afrique ou au Moyen-Orient, aussi nu et désespéré que le désert américain de *Twenty-Nine Palms*. La terre boueuse et verte porteuse de toutes les promesses ; l'anti-terre aride dont on ne tire rien si ce n'est une machine de guerre contre les figures qui ont le malheur de l'arpenter. Avant même de rassembler ses esprits, saisit cette persévérance au sein de l'œuvre, cet engendrement par lequel un cinéaste avance dans sa pensée, émotion ressentie aussi récemment devant la manière dont *Le Nouveau monde* de Malick naissait littéralement de *La Ligne rouge*.

Que l'on assiste à une œuvre au travail est indéniable, d'autant plus qu'au sein même du film ce travail l'emporte sur le possible figement dont il pourrait faire l'objet. Introduire le négatif pur (la guerre) au milieu des Flandres est le meilleur moyen d'éviter l'autarcie du sacré et la tentation religieuse (les deux premiers films), tout autant que l'autarcie infernale du couple de *Twenty-Nine Palms*. La dialectique de

*Flandres* fait plus d'une fois penser à *Full Metal Jacket*, mais Kubrick avait omis le troisième terme de sa démonstration, laissant ses personnages béants au bord du gouffre de l'antithèse.

Demester part donc à la guerre. De sa première vie, on voit les champs, la boue, le travail répétitif, filmé avec douceur par Dumont sans appuyer trop (souvent son défaut), privilégiant un son net, distinct, sensuel, et cadrant avec la rigueur qui a toujours été la sienne. Son sujet principal, c'est l'homme dans le paysage, et encore une fois, ses plans font vibrer la relation de l'un à l'autre. L'homme enfoncé dans la terre au bas du plan, le ciel trop grand au-dessus de lui. Ou bien face à face l'homme absorbé et le paysage vidé, dans un de ces nombreux raccords sur regard qui signent depuis le début la mise en scène du cinéaste. L'homme est mutique, occupé à sa tâche ; les moments de vacance sont occupés par le sexe, vite fait dans un coin de champ avec Barbe. Là aussi l'affaire n'est pas trop appuyée. La présence plus sereine, plus douce d'Adelaïde Leroux, sorte de Laetitia Casta farouche, apporte beaucoup pour contrebalancer la robustesse fruste de Samuel Boidin. Le plus fort du film est lorsqu'il ne se passe presque rien. Que les deux marchent les poings dans les poches, que les échanges se bornent à quelques mots. Ou bien, souverainement, lorsque ceux-ci se ponctuent d'un sourire : le film est éclairé en son centre, entre les Flandres et la guerre, par le sourire gracieux de Denis, le garçon en scooter qui drague maladroitement Barbe, et le sourire complice d'un soldat noir à Demester après une bagarre de conscrits.

D'un élan, la guerre hystérise et les personnages et le paysage. Rien ne laisse attendre ces scènes d'action implacables laissant les hommes dans la plus grande vulnérabilité. Le groupe de soldats semble



De la campagne nordiste à la campagne militaire.

entièrement désarmé ; couchés au ras du sol, ouverts à tout vent, les hommes sont à nu, uniquement protégés par leurs casques qu'une balle peut crever. Le « film de guerre » est joué à fond, avec un souci brutal de réalisme et l'ambition réussie de frapper les esprits (le cheval qui tombe entre les deux camps, détail eisensteinien très inattendu).

Sans doute le « film de guerre » transporte aussi avec lui des figures imposées : le sniper venu de *Full Metal Jacket*, les enfants tueurs, le viol collectif d'une civile. Les situations narratives sont à la traîne de l'exigence visuelle et de la sensation pourtant rare (comme dans *Kippour* de Gitai) d'« y être ». Ce retard s'explique aussi par les ressorts psychologiques et sentimentaux qui se mêlent au chaos. Ce qui transparaît au moment du viol et met mal à l'aise,

c'est moins l'ignominie subie par la jeune fille que le jeu psychologique entre les soldats : ceux qui participent (y compris Demester), celui qui refuse. Et lorsque Demester abandonne son compagnon à la mort, ce n'est ni par folie ni par lâcheté, mais parce que celui-ci sortait avec sa petite amie.

Car *Flandres* file un autre fil qu'il faut reprendre depuis le début. Demester couche avec Barbe, mais ne veut pas s'afficher avec elle. De dépit elle sort avec Blondel sous l'œil jaloux de Demester, à l'issue d'une scène de bistrot plus faible que le reste du film, où l'on sent bien que ces histoires de jalousie importent peu au cinéaste. Certes. Mais lorsque, de Barbe à la barbarie, les deux hommes partent à la guerre ensemble, traversent les mêmes épreuves et se retrouvent soudain face

à face pour deux choix décisifs, le viol et l'abandon, la petite histoire rattrape trop aisément la grande et en occulte la puissance.

Bruno Dumont semble hésiter alors entre une abstraction totale, qui dirait l'absurde de la guerre (la victime du viol se venge en accusant le soldat qui ne l'a pas violée) et l'histoire littérale de la rivalité amoureuse entre ces deux hommes. A ce compte-là, le sens, qui semble d'abord se refuser devant la terreur de la guerre et les gestes sans signification qu'elle engendre, se trouve brutalement réintroduit par la petite porte. Bruno Dumont n'avait certainement pas besoin de ce personnage parasite, et le jeu à deux termes entre Demester dans le Sud et Barbe dans le Nord aurait été plus fort sans lui. Car pendant toute la séquence de la guerre, le montage fait des allers-retours limpides vers les Flandres enneigées pour suivre Barbe qui glisse lentement dans la folie, comme assommée par l'horreur que vivent les hommes là-bas et qu'elle ne voit

LES FILMS DE BRUNO DUMONT PRENNENT LA FORME  
D'UN TRAJET TRAVERSANT UN ÉVÉNEMENT DRAMATIQUE.

pas. Quand il reviendra, elle dira : « J'ai tout vu. »

A contre-courant de la force parfois péremptoire de la mise en scène, le récit s'avère donc aussi problématique que dans les films précédents. *L'Humanité* hésitait entre le pur spectacle du mal et un chemin de croix sacrificiel ; *Twenty-Nine Palms* entre le pur désert du sens et une fable morale jouant un sale tour à un mâle violent finalement violé. La fiction tanguait entre l'insignifiance du réel et la tentation d'un discours spirituel ou moral qui viendrait boucler le trajet (ne serait-ce qu'en transformant l'insignifiance en « mystère »). Car, bien qu'il s'en défende (*livre entretien ci-contre*), les films de Bruno Dumont prennent la forme d'un trajet, et non celle d'une succession de tableaux, un trajet traversant un événement dramatique (un viol, la guerre) pour déboucher sur une mutation ou une conversion. Sous le poids de la dialectique, le trajet menace d'être démonstratif, pire, décidé d'avance. Ce qui ne manque pas de clôturer la fin de *Flandres* : Barbe sur la pointe des pieds semble prête à s'envoler, échappant à la pesanteur par la grâce, dans une variation sur la lévitation finale de *L'Humanité*. Mais la nouveauté de *Flandres* est de réduire considérablement les signes de ce « mystère » et d'y substituer un amour à hauteur d'homme (la vie de Demester n'est pas la vie d'un Jésus) qui rend l'alter-

native plus accessible, plus aimable, mais pour le coup pas du tout à la hauteur de l'absurdité déchaînée par la guerre. La parole se libère en un « Je t'aime » répété par Demester ; la guerre n'aura-t-elle servi qu'à formuler cet amour secret ?

Difficile équilibre, précieux équilibre, que celui de Bruno Dumont entre une approche sensationnaliste qui le rapprocherait de Philippe Grandrieux et une construction abstraite, dialectique, qui l'apparente à Kubrick. Entre la matière et l'abstraction, entre l'ouvert et le clos, il y a matière à travailler. Le récit se retrouve certes ballotté entre sa disparition et sa suraffirmation (morale, spirituelle, sentimentale). Mais comme Bruno Dumont avance de film en film dans sa pensée avec orgueil mais aussi humilité, on attend la suite avec impatience. ■

#### FLANDRES

France, 2006

Scénario et réalisation : Bruno Dumont

Image : Yves Cape

Son : Philippe Lecoœur

Montage : Guy Lecorne

Interprétation : Adélaïde Leroux, Samuel Boidin, Henri Cretel, Jean-Marie Bruveart

Production : 3B Productions

Distribution : Tadrart Films

Durée : 1 h 31

Sortie : 30 août



Samuel Boidin et Adélaïde Leroux.

RENCONTRE / BRUNO DUMONT

## « Se confronte

### ■ Pourquoi ce titre, *Flandres* ?

Le titre désigne le fond, à la fois la source et l'enjeu principal. L'inspiration vient de là, c'est un mystère, entre « nature » et « natal », il y a un lien qui m'échappe et qui m'attire. Tout le film naît de ce mot, l'histoire, les personnages. Cela ne s'explique pas.

### ■ Quel est votre projet en faisant ce film ?

Il s'agit moins d'un projet que d'une ambition : aller là où les mots échappent. Mettre en œuvre la capacité du cinéma de dépasser ce qui peut être verbalisé.

### ■ Vous préférez les images aux mots ?

Je me méfie aussi des images qui viennent tout de suite. J'essaie de pratiquer une sorte de table rase culturelle, pour retrouver quelque chose de primitif. Me situer du côté de la nature, et des instincts.

### ■ Vous insistez sur la dimension intérieure, ressentie par vous. Il vous faut pourtant à un moment la transmettre, la partager avec des interprètes qui l'incarneront dans le film. Comment faites-vous ?

Je commence par écrire, en essayant de rester le plus près possible de ce que j'éprouve. Puis je cherche des personnes, je trouve des gens approximatifs, qui ressemblent en partie à une idée que j'avais, mais qui en diffèrent aussi. J'ai besoin de cet écart, de la maladresse et de la différence des gens que je trouve. Ce sont eux qui m'apprennent. Ils m'empêchent d'être cérébral. Après, la préparation du film consiste à trouver un équilibre entre moi et les autres, ceux qui jouent.

### ■ Pourquoi jamais d'acteurs professionnels ?

Parce que je n'écris pas de personnages que des acteurs pourraient ensuite jouer. Et, j'insiste, il faut de la maladresse, l'humain est maladroit. Ceux à qui je demande peuvent refuser.

### ■ Les techniciens qui travaillent avec vous partagent ce goût de la maladresse ?

En général, non. Sur le tournage, ils s'ennuient, parce qu'avec moi c'est très long. Après, ils sont surpris. Je filme en