OCTOBRE–NOVEMBRE 1999

REPERAGES
Cinéma & Images en mouvement

Humain, trop humain

© R. Arpajou

L'humanité

L'humanité est particulièrement rétif à l'exercice critique. Analyses, interprétations, agacements se rapportent en définitive à son auteur et à ses choix. Le spectre de la critique pour/contre ânonnerait-il déjà sa redoutable litanie "ça mérite d'exister" ? Non ! L'humanité mérite mieux que ça.

L'humanité est un polar. Il raconte la difficile enquête menée par Pharaon de Winter, policier laborieux et idiot dostoïevskien, sur le viol et le meurtre d'une fillette dans les environs de Bailleul, dans le nord de la France. Les péripéties et le dénouement de l'intrigue deviennent pourtant rapidement secondaires. Nous comprenons très vite que c'est la difficulté du parcours qui compte, comme lorsque Pharaon, au début du film, traverse un champ en labours : il s'enfonce dans la terre, patauge dans la boue et finit par tomber. Mais peut-être est-ce en se rapprochant de la nature, du corps, de ses instincts, peut-être est-ce en les contemplant que l'on se trouve le mieux à même de saisir une étincelle d'humanité, de comprendre la fatalité de la nature humaine, puis d'essayer de vivre avec. Pharaon, personnage mystique, contemple ainsi les autres et, pour supporter le poids de sa propre humanité, compatit naturellement – sans intellectualiser, souvent sans parler – à leur malheur. Au malheur de tous les autres, innocents ou coupables.

La caméra clinique de Dumont présente l'avantage d'éviter la condescendance envers les personnages. Ainsi, *L'humanité* ne tombe jamais dans l'édifiant, piège auquel son argument prêtait évidemment le flanc, et campe sur la ligne ténue qui sépare le tragique de l'absurde. L'a-t-on reproché à Resnais et à son *Oncle d'Amérique* ? Il est vrai que, chez cet autre lacanien, les personnages se conformaient à des schémas mentaux prédéterminés sans jamais prendre conscience de l'immuable structure qu'ils reproduisaient. Avec la rigueur d'un modèle de psychologie comportementale, *L'humanité*, au contraire, présente des personnages qui subissent consciemment l'influence du couple stimulus (sexuel surtout) et réaction, binôme tragique qui les ramène inexorablement à leur point de départ, à la fente d'où jaillissent et où s'engouffrent toutes les pulsions, bref, à l'origine du monde. Le drame naît ici de la tendance compulsive des personnages à échouer dans la domination de leurs instincts, et l'humour provient de leur incapacité chronique à poursuivre leurs objectifs. Les deux cohabitent étrangement et débouchent sur un autre paradoxe qui est l'objet même du film : comment dénicher l'humanité (soit le propre de l'homme) chez des personnages observés comme des insectes sous la lentille de l'entomologiste ?

Dans cette quête, Dumont reprend les pinces et les scalpels qui ont disséqué *La Vie de Jésus*, son premier long métrage. Avec les acteurs, il prêche le faux pour savoir le vrai, quitte à aboutir à un état de jeu sur-naturel qui, précisément, agace ses détracteurs (souvenez-vous de la polémique des prix d'interprétation à Cannes, puis oubliez-la). Avec le langage du cinéma, il élabore un film-monde qui fonctionne selon son protagoniste, dont la grammaire s'adapte à son état d'esprit et le représente dans toute sa naïveté, dont le rythme acquiert la lenteur de son être mystique, dont chaque plan est aussi un point de vue sur l'état mental de ce personnage et renferme ainsi la structure globale de l'œuvre. Car l'inconscient de Pharaon, comme celui du spectateur, et comme le cinéma, est structuré comme un langage.

• *Sébastien Ors* •

L'humanité
(France, 1999, 148 mn)
Sortie le 27 octobre

Scénario et réalisation : Bruno Dumont
Image : Yves Cape
Son : Pierre Mertens
Montage : Guy Lecorne
Interprétation : Emmanuel Schotté, Séverine Caneele, Philippe Tullier, Ghislain Ghesqière, Ginette Allègre
Grand prix et prix d'interprétation masculine et féminine au festival de Cannes 1999

Film Noir pour Repérage

L'origine Dumont

Il paraît que Bruno Dumont est aussi froid que ses films. Est-ce pour cela que, au fil des 45 minutes d'entretien, la température dans ce café de la gare TGV de Roissy est passée de caniculaire à polaire ? Que les clients sont sortis les uns après les autres complètement déprimés ? Que le barman s'est pendu ?

A la fin de la projection de presse de L'humanité, *pendant le Festival de Cannes, les journalistes et les critiques de cinéma erraient dans le hall du palais, regardaient en l'air ou s'abîmaient dans la contemplation de leurs chaussures. Certains étaient très agacés, mais je crois que nous étions, pour la plupart, incapables d'émettre une opinion instantanée...*

Ça ne m'étonne pas un instant. Mes films sont crus et mon travail est tellement inachevé que la part du spectateur est très importante. Mais déjà dans un film "normal", on a du mal à penser parce que c'est une expérience très violente, où on est soumis en permanence à des images qui passent par le corps et par les sens. Moi, je procède davantage par le corps, par le temps, par le rythme, donc l'esprit est très peu sollicité immédiatement et, quand il sort de là, il ne sait pas trop quoi penser. Il se met à penser deux ou trois jours plus tard.

En quoi le film relève-t-il de la tragédie ?

Les héros sont conscients. *La Vie de Jésus* était une tragédie puisque le héros prenait conscience de son crime. Dans *L'humanité*, c'est la même chose : il y a une sorte de lucidité chez les protagonistes, une prise de conscience, assez lente mais qui se déploie dans le film, de l'immense fatalité dans laquelle ils se trouvent. De la fatalité de leur destin et de leurs instincts. C'est un film sur les instincts et l'instinct est fatal. Domino (Séverine Caneele) prend conscience qu'elle est entièrement soumise à son sexe et à ses instincts. Pharaon (Emmanuel Schotté), le personnage principal, est un contemplatif. Il est attiré, regarde et ne dit rien. C'est un corps poreux qui ressent les corps des autres, qui regarde le sexe, la chair, mais qui ne passe pas à l'acte. Il est aussi très instinctif puisqu'il en reste aux sens premiers et se passe de parole.

Que recherche Pharaon dans la contemplation du sexe et des corps ?

Pour moi, le sexe, c'est l'amour de l'autre. Je prend l'expression "faire l'amour" dans son sens premier. Pharaon, lui, porte l'amour spirituel par le sexe. Il se mélange un peu les pinceaux, il éprouve une attirance spirituelle pour les autres, mais il passe d'une façon anormale de cette attirance spirituelle au corps de l'autre, qu'il va aller renifler. Ses sentiments passent par le corps.

En prenant peu à peu conscience de la fatalité qui le domine, Pharaon éprouve davantage de compassion pour les autres, notamment pour les criminels. Cela autorise-t-il le pardon ?

Non, il n'y a pas de pardon. Pharaon compatit, mais il ne pardonne pas pour autant.

C'est en contradiction avec votre réputation de cinéaste catho...

Je déteste les catholiques ! Je crois beaucoup au Sacré et je pense qu'il y a une dimension spirituelle chez l'être humain. Mais cette dimension est humaine, elle se filme au ras du sol. Je ne suis pas catholique et je déteste l'idée d'appartenir à une église. Le Sacré se trouve bien au-delà des églises qui se l'accaparent. Il se trouve à l'intérieur des gens, et le cinéma a une grande capacité à le saisir. En ce sens, le cinéma touche au Sacré.

Dans La Vie de Jésus, *les corps s'inscrivaient dans les paysages d'une façon très dynamique. Pour quelles raisons dans* L'humanité, *hormis les premiers plans, Pharaon est-il davantage en dehors du paysage ?*

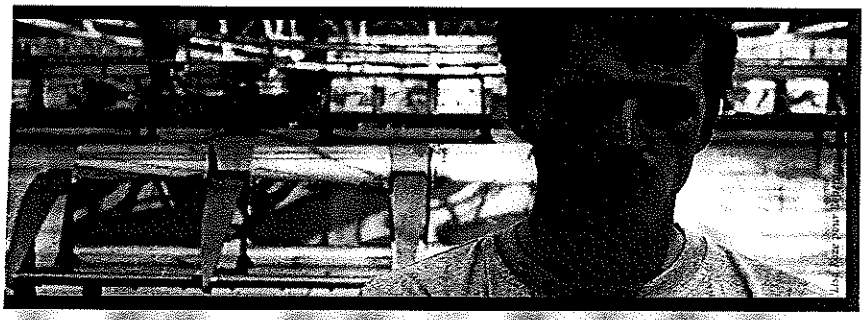
Parce qu'il est davantage hors du temps, et que nous sommes davantage à l'intérieur de lui dans la mise en scène. Les plans de Pharaon, de face, regardant par une fenêtre, recevant la lumière, sont bien là pour le montrer lui, sans chercher à montrer un contrechamp pour faire sens. Il y a une sorte de concentration, quelque chose de complètement clos, un espace réduit autour de lui qui est le film même. D'une manière générale, j'aime mettre mes personnages dans des lieux qui les renvoient à leur état.

Comme l'hôpital psychiatrique ?

Oui. Ce qui m'intéressait, c'est ce qu'on ressent quand on traverse un hôpital. Moi, ça m'a complètement retourné. Je ne voulais pas tomber dans l'imagerie du fou et montrer les patients. C'était la douleur de Pharaon qui était importante, ce qu'il ressent en traversant l'hôpital pour son enquête. S'il y a très peu d'ellipses dans le film, c'est parce que je cherche à montrer ce que Pharaon ressent.

"Dans mes films, il y a une immense impuissance de la collectivité alors que l'individu, lui, est capable"

Quand le personnage rentre chez lui et salue ses voisins, on voit toute la difficulté que ça représente pour lui. C'est très compliqué de voir quelqu'un et de savoir qu'on va lui dire bonjour alors qu'il se trouve à vingt mètres de là... Il faut prendre sa respiration et penser à ce qu'on va lui dire pendant qu'on franchit la distance. On pourrait le montrer disant bonjour et, hop, on passe à la suite... Il téléphone à l'hôpital avant d'y aller, mais qu'est-ce qu'on s'en fout... Mais non, on ne s'en fout pas ! Il a du mal à téléphoner ! C'est ça qui m'intéresse ! C'est un film sur le temps et c'est le personnage qui justifie le temps du film. C'est son rythme à lui et il l'impose au film.



Ce rythme est aussi le reflet d'un grande impuissance qui règne sur le film, à l'image de ce plan abstrait montrant une bagarre de rue vue du haut d'une tour.

Oui, les policiers ne peuvent pas intervenir parce qu'ils sont trop haut. Il ne reste plus qu'à regarder. Et ils n'en disent rien parce qu'il n'y a rien à en dire. Je crois que, dans mes films, il y a une immense impuissance de la collectivité en général à faire quoi que ce soit, alors que l'individu, lui, est capable. Les ouvriers de l'usine où travaille Domino sont incapables d'aller au bout de leur grève. Les fonctionnaires de l'administration policière ont beau enquêter, ils ne trouvent rien parce qu'ils sont incompétents. Il y a une volonté de faire qui entre en lutte contre une réelle impuissance. Par exemple, le commandant de police est quelqu'un de bien et d'attachant, mais il est complètement bouffé par sa fonction. Et ça le rend malade.

Les affiches qui vantent les mérites de la police ou la photo du Président Chirac dans le bureau du commandant sont-elles liées à cette incompétence ?

Bien sûr. Ce sont des représentations de l'administration et de son poids, de son impuissance. La Déclaration des droits de l'homme, les couleurs bleu-blanc-rouge, tout ça... Je n'aime pas beaucoup l'idée de nation, elle me fait froid dans le dos, donc je m'en moque.

Il y a d'autres moments drôles dans votre film...

Mais, contrairement à ce que croient pas mal de gens, j'ai beaucoup d'humour. Alors oui, le film amène à sourire – mais il n'y a pas de quoi se bidonner non plus – par la présence du burlesque dans des situations qui ne le sont pas. Les choses sont poussées à l'absurde, au non-sens. Les personnages de Pharaon et du commandant de police sont au bord de l'absurde sans jamais y tomber.

"Il y a une dimension spirituelle chez l'être humain. Elle se filme au ras du sol".

Parlons un peu des nombreuses machines qui parcourent le film et qui parfois, entrent en opposition avec l'environnement : un socle de charrue rouillé, un train, un avion de chasse, la voiture de Pharaon...

Heureusement qu'il a une voiture de police pour qu'on sache qu'il est policier ! C'est la voiture qui fait la fonction. Quant à l'avion, c'est un Mirage qui, tout simplement, passe. Ça arrive. Surtout ces derniers mois, pas mal de Mirage sont passés d'est en ouest. Et c'est très impressionnant, ça déchire le ciel, les oiseaux se taisent, les animaux s'inquiètent. Ça perturbe la nature.

Par ailleurs, il y a dans le film une représentation des outils dont l'Eurostar est à la pointe. C'est la sophistication même de la puissance instrumentale et des outils du progrès, qui est inversement proportionnelle à la médiocrité des hommes. On est capable de faire des choses très sophistiquées mais l'homme reste un animal qui tombe par terre et qui est toujours aussi proche de la nature. Le TGV qui traverse la campagne rend bien compte de ce rapport très simple entre les progrès de la culture et la nature qui sommeille.

Vous êtes un cinéaste "démiurge", ce qui est une attitude plutôt originale dans le cinéma français aujourd'hui...

Je fais un cinéma du fatum. Nous parlions de tragédie mais c'est encore plus grave : la fatalité des destins. Un film est toujours fatal ; il y a comme une pente qui incline les personnages vers une fin. Tout l'art du cinéma et de l'auteur, c'est justement d'incliner ses personnages dans un sens ou dans un autre. Il peut choisir de leur laisser des espaces de liberté, mais l'aspect fatal demeure. La vraie liberté, pour moi, est du côté du spectateur.

Votre choix de tourner avec des acteurs non-professionnels va-t-il dans ce sens?

Ce n'est pas aussi simple. Un comédien amateur ne va pas forcément tourner une scène parce qu'on lui demande. Mes comédiens sont souvent récalcitrants. Ils acceptent de faire ce que je leur demande parce qu'ils le comprennent, parce que je le leur explique. Je crois aussi, un peu comme les Russes, qu'il ne faut pas forcément tout dire à un acteur car, ce qui compte, c'est l'association des plans, le fameux effet Koulechov. J'aime explorer les possibilités du cinéma d'associer deux choses qui n'ont jamais existé ensemble par le montage. Mes tournages sont très austères et peu spectaculaires, mais quelque chose de neuf se crée au montage. Certains plans dont je n'étais pas satisfait au tournage se révèlent à ce moment-là.

Je fais trois ou quatre prises en moyenne, ce qui est assez peu. Un acteur professionnel a besoin de multiplier les répétitions et les prises pour se régler. Mes comédiens, eux, sont déjà réglés pour le rôle, c'est pour ça que je les ai choisis. Au fil des prises, ils ont plutôt tendance à se dérégler. Par ailleurs, je suis très agacé par les acteurs qui se font plaisir, qui se mettent en avant et oublient qu'ils ne sont qu'une partie

d'un ensemble. Il n'y a pas lieu d'être virtuose pour un acteur. Le choix des comédiens non-professionnels est une affaire de tonalité, de son, de patte, de couleur. C'est une façon de marquer un cinéma de l'inédit... Il y a un côté un peu bizarre dans le cinéma en général qui est de vouloir toujours recommencer avec les mêmes, ce qui empêche l'imagination et l'aventure. La force du cinéma, c'est justement de renouveler. Ce que l'on arrive à atteindre avec des non-professionnels est tellement fort que je n'imagine pas un seul instant avoir pu tourner *L'humanité* avec un acteur professionnel. Cela dit, j'ai un projet de film avec des acteurs professionnels, mais c'est parce que le sujet le veut.

Vous sentez-vous concerné par la polémique née du palmarès de Cannes et de ses Prix d'interprétation, décernés à des acteurs non (ou pas encore) professionnels ?

Ce sont des conneries ! C'est un débat d'intellectuels qui se prennent la tête, à savoir s'il a quarante ans ou cinq secondes d'expérience derrière lui. N'importe quel individu qui passe cinq minutes sur un plateau de tournage comprend que c'est un faux débat. Ce qui n'est pas juste, c'est que certains articles qui ont été écrits sur le film laissent penser que Séverine (Domino) habite dans

cette rue, que Joseph est son mec, que Emmanuel (Pharaon) vit avec sa mère. Les gens ne semblent pas comprendre que c'est du cinéma, qu'il y a des croix par terre, une caméra lourde à déplacer... que tout est faux.

Etes-vous cinéphile ?

Ah non ! J'ai arrêté ! Un cinéaste, c'est quelqu'un qui regarde la vie, pas les films. Il y a trop de films de cinéastes qui sont des films du cinéma, et ça ne m'intéresse absolument pas. Tout un pan de la cinématographie française se mord la queue dans cette veine-là. Fellini disait qu'un jeune cinéaste ne devait surtout pas aller au cinéma mais dans les cafés regarder les gens. Je pense que c'est comme ça qu'on apprend à faire des films.

• Propos recueillis par Sébastien Ors •