

2/5  
« Twentynine Palms », le troisième film du réalisateur de « La Vie de Jésus », emmène son pessimisme radical, incarné par l'histoire de deux êtres qui, ne pouvant communiquer par le langage, tentent de se connaître à l'épreuve de leurs sens, dans une Amérique mythologique

# La chute originelle relue par Bruno Dumont

RÉVÉLÉ en deux films (*La Vie de Jésus* en 1997 et *L'Humainité* en 1999) comme l'un des regards les plus puissants et singuliers du cinéma français, Bruno Dumont semble moins disposé que jamais, avec *Twentynine Palms*, à se réconcilier avec un public partagé au sujet de son œuvre entre une fascination troublée et une sourde hostilité. Le cas n'est pas si fréquent d'un cinéaste qui suscite – sans complaisance, mais avec une sorte d'urgence frontale à l'égard de ce que l'humain produit de plus beau et sourd à la fois – un tel sentiment de malaise, dans l'admiration comme dans l'opprobre.

Commencée sous influence bres-sonième par la chronique jacobinque et inspirée d'un crime passionnel à Baileui, dans le nord de la France, d'où est natif Bruno Dumont, poursuivie sur les mêmes lieux, toujours sur fond de mystère criminel, par un film étouffant et profondément personnel, l'œuvre marque avec *Twentynine Palms* une sorte de pause déconcertante, sous le double signe de la continuité et de la rupture.

Soit un homme et une femme dont on n'apprendra pas grand-chose sur le plan factuel, si ce n'est qu'ils vivent une passion délirante dans les grands espaces californiens. Lui (David Wisak, un acteur non professionnel américain) est un photographe américain qui réalise un repérage aux alentours de la

petite ville de Twentynine Palms, située en plein cœur du désert de Joshua Tree. Elle (Kaita Colubeva, icône de la beauté slave) est vraisemblablement russe, surgie de nulle part. Le premier plan nous les révèle en voiture – un puissant et large véhicule rouge, monstrueux insecte qui tire ce récit ensablé dans les somptueux maléfices d'un paysage minéral –, lui au volant, elle endormie sur le siège arrière, avant qu'ils ne nouent, dans un sabir

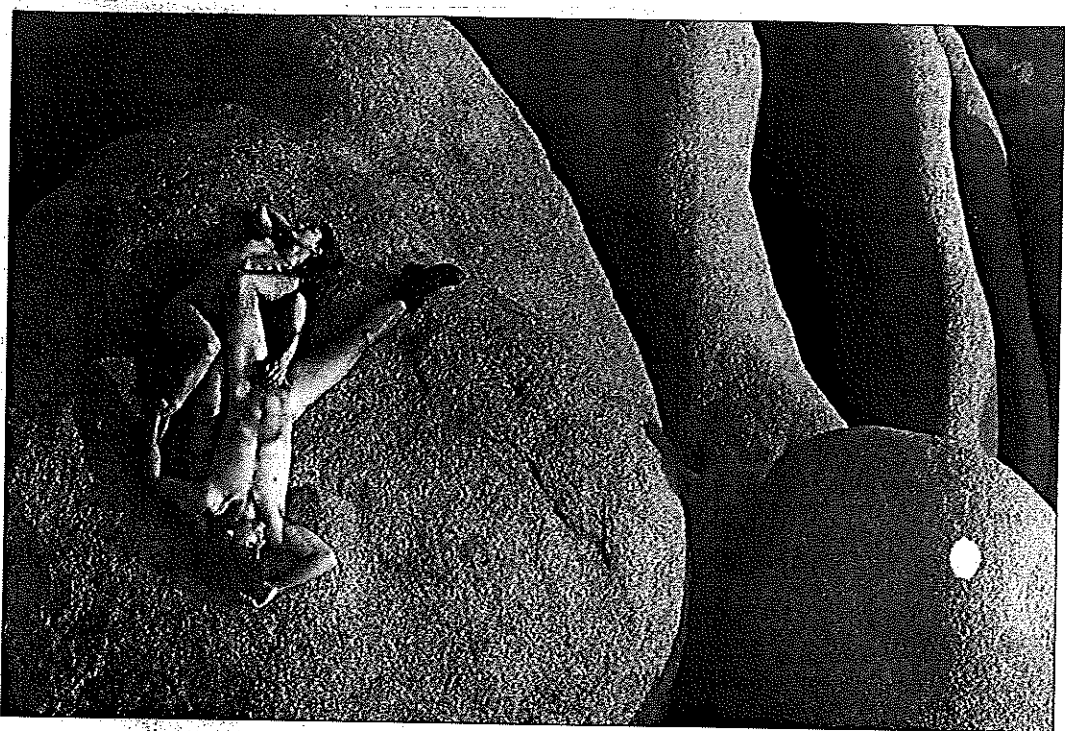
*Un Américain  
et une Russe se parlent  
en français sans se  
comprendre, sur un air  
de musique country  
chanté en japonais*

franco-anglais relativement limité, l'improbable dialogue dont ce film se veut le tombeau.  
Cette mésestante linguistique est, d'une certaine façon, la métaphore inaugurale et ultime d'une œuvre qui met fondamentalement en scène la question de l'altérité, à la manière d'un horizon indépassable. *Twentynine Palms* pourrait ainsi être défini, très concrètement,

comme l'histoire d'un Américain et d'une Russe qui se parlent en français sans se comprendre, et dont le trajet circulaire (du confinement d'une chambre de motel à l'enlèvement dans le désert) est rythmé par un air de musique country chanté en japonais. Cette dissonance babé-lienne du registre symbolique a pour corollaire une tentation d'effusion charnelle qui renvoie quant à elle à la chute originelle, les deux personnages, réduits à ne se connaître qu'à l'épreuve de leurs sens, renouvelant à corps perdu la fatalité d'un désir qui condamne toute rencontre et ouvre sur le néant.

L'idée de la continuité et de la rupture incarnée par ce film dans l'œuvre de Bruno Dumont doit être reprise de là. Continuité, assurément, à travers les deux grandes références qui nourrissent ordinairement son inspiration. Celle, d'abord, d'un pessimisme philosophique obsédé par la question du mal, qui court de Dostoïevski (l'innocence des coupables, la sainteté des criminels) à Kierkegaard (le vertige de la liberté consécutive à la chute, l'existence comme conscience absolue de la faute), en passant par Schopenhauer (le vouloir-vivre comme agent paradoxal de la destruction de l'homme).  
..... Celle, ensuite, d'un cinéma moderne qui a précisément fait de ce pessimisme radical, exacerbé par le désastre de la seconde guerre mondiale, la ressource d'une beauté dis-

Le Monde  
17/09/2003



D.R.

Deux personnages renouvellent à corps perdu la fatalité d'un désir qui empêche toute rencontre.

solue et exsangue, principalement fondée sur la faillite du rapport entre les sexes.

Plus qu'à tout autre, c'est à Antonioni que l'on pense devant *Twenty-nine Palms*, pour des raisons à la fois générales et particulières. Ici, la création par soustraction (de psychologie, d'action, de signification...), la trop fameuse « incommunicabilité » entre les êtres, l'érotisation des situations, la sensibilité atmosphérique au décor ; là, l'identification de figures circonstanciées du maître italien, depuis la profession du personnage masculin (photographe comme dans *Blow Up*) jusqu'à la tentative illusoire de changer d'identité (*Professione reporter*), en passant par l'obsession du désert et la tentation de l'apocalypse (*Zabriskie Point*).

En dépit de la beauté intrinsèque qu'elle génère, cette remise en jeu de la modernité cinématographique européenne soulève quelques questions (impression de déjà vu, soupçon de la pose, sentiment d'avoir affaire quelquefois à la caricature d'une forme désormais canonique), du moins tant qu'on ne la rapporte pas à l'autre grand mythe à laquelle elle se confronte, celui de l'Améri-

que telle que son cinéma le fonde et l'exalte. Délibérées ou non, les références à ce cinéma pullulent dans le film, depuis l'espace qui lui sert de cadre jusqu'aux genres qu'il évoque, en passant par le petit jeu qui laisse entrevoir, au détour de telle ou telle scène, l'ombre de Ford, de Hitchcock ou de Spielberg. A cet égard, il faudrait ajouter à l'âpre bataille que se livrent les êtres, les sexes et les langues, la déclaration de guerre en bonne et due forme que constitue *Twenty-nine Palms* au cinéma hollywoodien et, par-delà, au mythe fondateur des Etats-Unis.

Le retour aux origines, l'exaltation de la terre promise, l'esprit de conquête, la légitimation de la violence, le pragmatisme de l'action, la dualité du bien et du mal, l'instrumentalisation spectaculaire des affects, tout cela est laminé par le film, qui lui oppose, avec l'incommensurable orgueil de celui qui défie l'adversaire sur son terrain, le pur scandale d'une pensée où l'art, la beauté et la vie ont partie liée avec la mort. On pourrait encore le dire ainsi : Bruno Dumont vient d'une culture où la lecture des Evangiles diffère radicalement de celle des héritiers du Nouveau Monde.

D'où, sans doute, une sensation étrange que ce film expérimental et décomposé, pourtant saturé de chair, n'est pas tout à fait de ce monde. Son final, digne d'une séquence gore, est à cet égard significatif.

D'une violence d'autant plus intolérable qu'elle surgit de manière absurde et imprévisible, elle barre la voie à la moindre velléité de récupération, qu'elle soit morale, esthétique ou marchande (autant de spécialités hollywoodiennes), tout en constituant le point d'orgue d'un film dont le conflit latent trouve sa raison d'être dans l'incapacité ontologique de se mettre à la place d'autrui. En rendant l'existence du mal à ce point inconsommable et inassignable, en désignant la prétention à l'intégrité comme sa meilleure propagatrice dans la société des hommes, *Twenty-nine Palms* est assurément une pierre posée dans le jardin de l'Amérique, et invite à être vu de manière plus politique que ne le laissent supposer ses apparences.

Jacques Mandelbaum

Film français. Avec Katia Golubeva, David Wissak. (1 h 59.)

# Le désir d'Amérique et de cinéma des réalisateurs européens

**LONGTEMPS** – disons de Murau à Polanski –, lorsqu'un cinéaste non américain tournait aux Etats-Unis, c'était pour s'installer dans l'usine à rêves nommée Hollywood et lui apporter sa contribution, aussi retorse fût-elle. C'est ce mouvement centrifuge et hétérogène, synchrone des grandes vagues d'immigration venues d'Europe, qui a contribué à l'âge d'or industriel et artistique du cinéma américain. A quelques notables exceptions près (le Français Barbet Schroeder, le Néerlandais Paul Verhoeven, le Chinois John Woo), ce mouvement s'est réduit avec le temps à une peau de chagrin et à des expériences généralement malheureuses (de Werner Herzog à Tsui Hark, en passant par Louis Malle, Francis Veber ou... Jean-Marie Messier).

Avec le déclin artistique de Hollywood et la perte d'aura du cinéma en général, un autre phénomène s'est développé, qui voit des cinéastes étrangers venir tourner aux Etats-Unis à titre d'expérience singulière. Le protectionnisme corporatif américain rendant ces tournages éprouvants, on peut se demander quel désir assez puissant peut convaincre un cinéaste de se lancer dans cette aventure. La réponse tombe sous le sens : nul autre désir que celui de l'Amérique et du cinéma ! Car l'Amérique et le cinéma, c'est tout un, l'une et l'autre tissant des liens indémêlables dans la promotion de leur puissance et de leur mythe respectifs. Filmer l'une, c'est nécessairement évoquer le lien qu'on entretient avec l'autre, a fortiori pour un cinéaste étranger, pour qui l'Amérique est un lieu électif de mise en scène de son rapport au cinéma.

L'hommage au cinéma américain qui s'exprime dans beaucoup de films de la nouvelle vague tournés en France dans les années 1960 fait ainsi l'objet, sous l'effet du reflux de la modernité et de la mélancolie

accrue qui s'empare des cinéphiles deux décennies plus tard, d'un passage à l'acte qui prend la forme d'un tournage en Amérique. Comme si la référence à Hollywood, devenu une machine à fabriquer du rêve, n'était plus valide et qu'il fallait, dans une sorte de sursaut amoureux, en revenir à la réalité américaine. Le modèle de cette démarche, c'est évidemment *Paris Texas* (1984), de Wim Wenders, qui évoque à travers un *road movie* l'histoire de la recomposition d'une famille ; il avait pour compagnon de route au Festival de Cannes *Il était une fois en Amérique*, de Sergio Leone, qui décline le même thème sur une trame de polar.

## LE MYTHE DES ORIGINES

Le critique Serge Daney n'avait pas manqué alors de rapprocher ces deux films, écrivant ainsi que « (...) le dialogue entre l'Ancien et le Nouveau Monde n'a pas de meilleurs médiateurs possibles que ces deux-là. (...) L'Amérique, pour eux, est toujours "au début" ». Ce scénario de la deuxième chance et de retour au mythe des origines gouverne depuis lors la plupart des films tournés par des étrangers aux Etats-Unis, depuis *Bagdad Café* (1988), de Percy Adlon, jusqu'à *La Traversée* (2001), de Sébastien Lifschitz, en passant par *Arizona Dream* (1993), d'Emir Kusturica, *Un divan à New York* (1996), de Chantal Akerman, *Aniki mon frère* (2000), de Takeshi Kitano, ou *Au plus près du paradis* (2002), de Tomie Marshall, en attendant le nouveau film que l'Egyptien Youssef Chahine vient de tourner à New York.

Tous ces films témoignent d'un désir de contribuer à ce que Daney avait justement nommé le dialogue entre l'Ancien et le Nouveau Monde, en célébrant, à l'heure de sa disparition supposée, la dette contractée par les cinéphiles du monde entier à l'égard du cinéma améri-

cain. L'œuvre de Raphaël Nadjari (*The Shade*, 1999, *I Am Josh Planski's Brother*, 2001, et *Apartment 5 C*, 2002), jeune cinéaste français installé à New York mais produit en France, est à cet égard exemplaire dans sa tentative de recyclage de la série B américaine à l'aune de la vieille culture européenne.

Certains cinéastes se situent néanmoins aux antipodes de cette tendance, en cultivant un art de la mise en scène qui contient en germe une violente critique des canons du cinéma américain et, partant, de la vision américaine du monde comme spectacle. Michelangelo Antonioni, Lars Von Trier et Bruno Dumont sont de ceux-là, avec respectivement *Zabriskie Point* (1969), *Dogville* (2003) et *Twentynine Palms*. En dépit de leurs titres américanophones – qui renvoient au tissu du pays en désignant des noms de villes –, ces films sont autant de déclarations de guerre à l'Amérique de la consommation et de la culture de masse, qu'il s'agisse d'y déclencher une apocalypse lente, de mettre à nu l'illusion de la fiction et du star system en les claquemurant dans un studio danois, ou de défigurer tout bonnement un genre.

C'est notamment à travers leur film américain que ces trois cinéastes inclassables témoignent de ce qui les rassemble : un rapport plus qu'ambigu à la cinéphilie classique et donc à la question des origines, une orgueilleuse ambition de reprendre de zéro l'art du cinéma, une solitude assumée avec d'autant plus de superbe qu'elle perpétue une tradition spécifiquement européenne de la conscience malheureuse, du génie créateur et de l'absolue singularité de l'art. Contre la fidélité cinéphilique et contre la globalisation des récits et des images, ces trois-là devaient, un jour ou l'autre, mettre le feu à l'Amérique.

J. M.