

l'odyssée de l'espace

Dans *Twenty-nine Palms* de Bruno Dumont, un couple vit sa passion dans le désert et les petites villes de Californie du Sud. Le cinéaste s'attaque à un sujet qui traverse toute l'histoire du septième art, des débuts du muet à Wim Wenders ou David Lynch : le vertige des grands espaces américains et la façon dont les hommes les habitent.

Par Serge Kaganski

cinéma

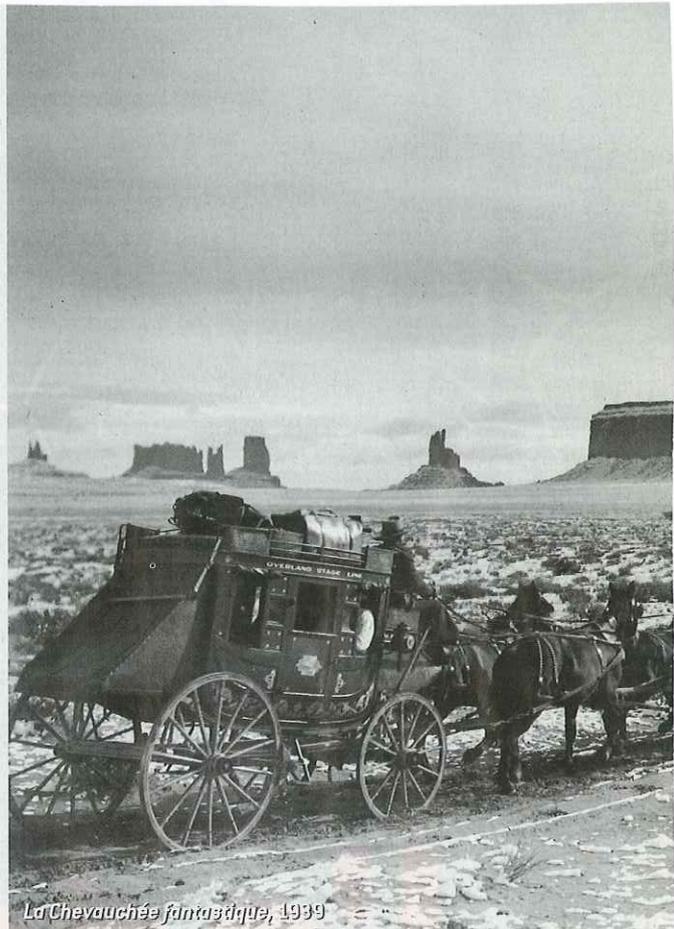
Bruno Dumont et la conquête de l'Ouest

>>>

La généalogie de *Twentynine Palms* remonte sans doute aussi loin que *Les Rapaces* (1925), chef-d'œuvre maudit d'Erich von Stroheim dans lequel un couple se déchire à mort. On n'a jamais oublié ses éprouvantes séquences finales, où les deux amants prédateurs se battent jusqu'à ramper comme des reptiles dans le sable brûlant du désert. Dès le premier âge du cinéma, le territoire américain est vu comme un lieu flirtant avec le fantastique, l'endroit terminal et infernal où se fracassait le rêve américain. Pourtant, pendant plus d'un demi-siècle, le cinéma américain s'est surtout attaché à mythifier l'histoire et le territoire de son pays, les grands espaces et leurs beautés naturelles, magnifiés au fur et à mesure par les évolutions techniques (Cinemascope, Technicolor...), constituant l'un des ingrédients essentiels de la "supériorité" de ce cinéma sur ceux du reste

Amoureux de Monument Valley, John Ford aimait aller y tourner ses westerns pour profiter de l'endroit, faire des barbecues et dormir à la belle étoile.

du monde. Cette mythification a pu prendre diverses formes. Dans ses premiers films – *Le Cheval de fer* (1924), *La Chevauchée fantastique* (1939)... –, John Ford s'appliquait à magnifier l'édification des Etats-Unis, assimilant les étendues américaines aux nouvelles frontières à conquérir jusqu'aux rivages du Pacifique. Plus tard, Ford est tombé amoureux de Monument Valley, et il aimait aller y tourner ses westerns – *Le Massacre de Fort Apache* (1948), *La Charge héroïque* (1949), *Le Convoy des braves* (1950), *La*



La Chevauchée fantastique, 1939

Prisonnière du désert (1956), *Les Cheyennes* (1964)... – pour profiter de l'endroit, faire des barbecues et dormir à la belle étoile. Il n'hésitait pas à ralentir l'action ou à détourner le récit principal juste pour le plaisir de filmer la beauté minérale des lieux. Il "trichait" avec la réalité des déplacements, quand des convois censés avoir parcouru des dizaines de kilomètres passaient et repassaient en fait devant les mêmes mesas, distantes de quelques centaines de mètres. Synonyme de cinéaste améri-

sous le sable

CRITIQUE > Filmant un couple dans le désert américain, Bruno Dumont semble avoir voulu retourner aux origines de l'humanité et du cinéma. Mais il ne ramène pas grand-chose de neuf de sa quête esthétique et métaphysique.

Un couple se balade en van dans un désert américain. Il est photographe, est venu faire des repérages ; elle l'accompagne. Ils se parlent (souvent en français, langue de connivence, étrange, qui n'est ni celle de la femme, ni celle de l'homme), écoutent la radio, plaisantent, descendent dans des motels, mangent une glace, baisent un peu partout, ne rencontrent pas âme qui vive, fuient le moindre contact avec la population, exaspèrent leur désir, se déshumanisent peu à peu à force de déchirements. Jusqu'au moment où l'humanité réelle, tel un dieu vengeur, se rappelle à eux sans prévenir, les réveille brutalement pour leur rappeler son existence, les rappeler à l'ordre. Mais quel ordre ?

Ce qui impressionne le plus, dans le troisième film de Bruno Dumont, c'est la violence presque palpable qui couve, la tension qui l'habite de bout en bout alors qu'il ne se passe quasiment rien. Quand le personnage féminin (Katia Golubeva, vue dans *Pola X* et *J'ai pas sommeil*) refuse à son compagnon (David Wissak) le droit de la regarder pisser comme il le souhaiterait,

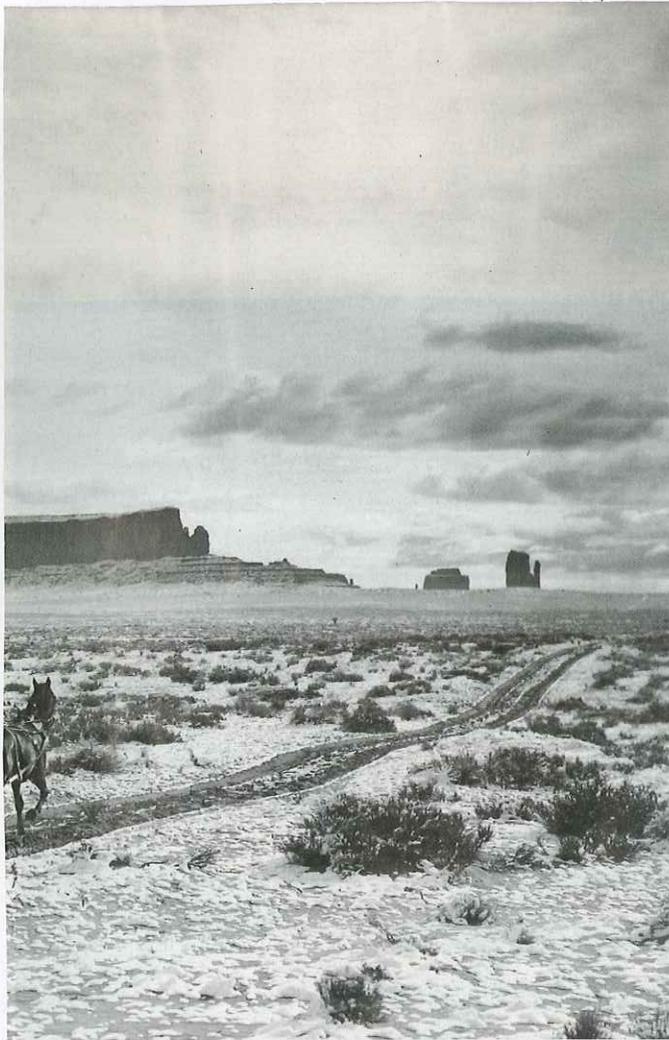
le réalisateur s'autorise dès le plan suivant à la filmer en action et donc à nous la montrer, nous forçant à devenir voyeurs, nous rendant complices d'un viol par l'image qui en annonce peut-être d'autres, nous obligeant à nous identifier à la nature pour en dénoncer la soi-disant innocence. C'est dire si *Twentynine Palms*, au-delà d'un apparent relâchement narratif, est solidement structuré, obéit à une loi interne d'une glaçante logique. *Twentynine Palms* est un film qui dérange, un film qui ne cherche pas à plaire. Mais on n'en attendait pas moins de Bruno Dumont. Alors, quoi de neuf ?

Les deux premiers films de Dumont étaient déjà travaillés par le cinéma américain : *La Vie de Jésus* par le western, *L'Humanité* par le film noir. Le "déplacement" de Dumont du nord de la France (plus précisément de sa région de Bailleul) au sud-ouest des Etats-Unis – d'un "désert" l'autre – ne marque donc pas un véritable dépaysement cinématographique. D'autant que le cinéaste a apporté avec lui ses thèmes de prédilection : une sexualité – masculine surtout – animale,

incontrôlable, agressive, vide de sens ; des rapports entre hommes et femmes épuisés et épuisants, l'amour et l'horreur inextricables ; le vide culturel et spirituel des contrées dites civilisées, où l'individu est toujours tenté d'imposer sa justice personnelle ; des thèmes exacerbés par la solitude des personnages (jusqu'aux ultimes minutes du film, terrifiantes, on ne verra quasiment personne d'autre que ce couple) et le décor vaste et inculte où se libèrent leurs pulsions. Dans *Twentynine Palms*, le désert ne semble rester désespérément habité que par les obsessions de Dumont, comme s'il était allé voir ailleurs s'il y était et que nous nous voyions contraints de lui révéler la banale réalité : oui, il y est, lui, et rien d'autre. Un long voyage pour par grand-chose, pourra-t-on penser. Mais peut-être aussi une étape nécessaire dans l'évolution d'un cinéaste singulier.

Jean-Baptiste Morain

Twentynine Palms de Bruno Dumont, avec Katia Golubeva et David Wissak (1 h 59).



cain, donc souvent pris pour un pur cinéaste d'action, Ford était plutôt le contraire, un contemplatif.

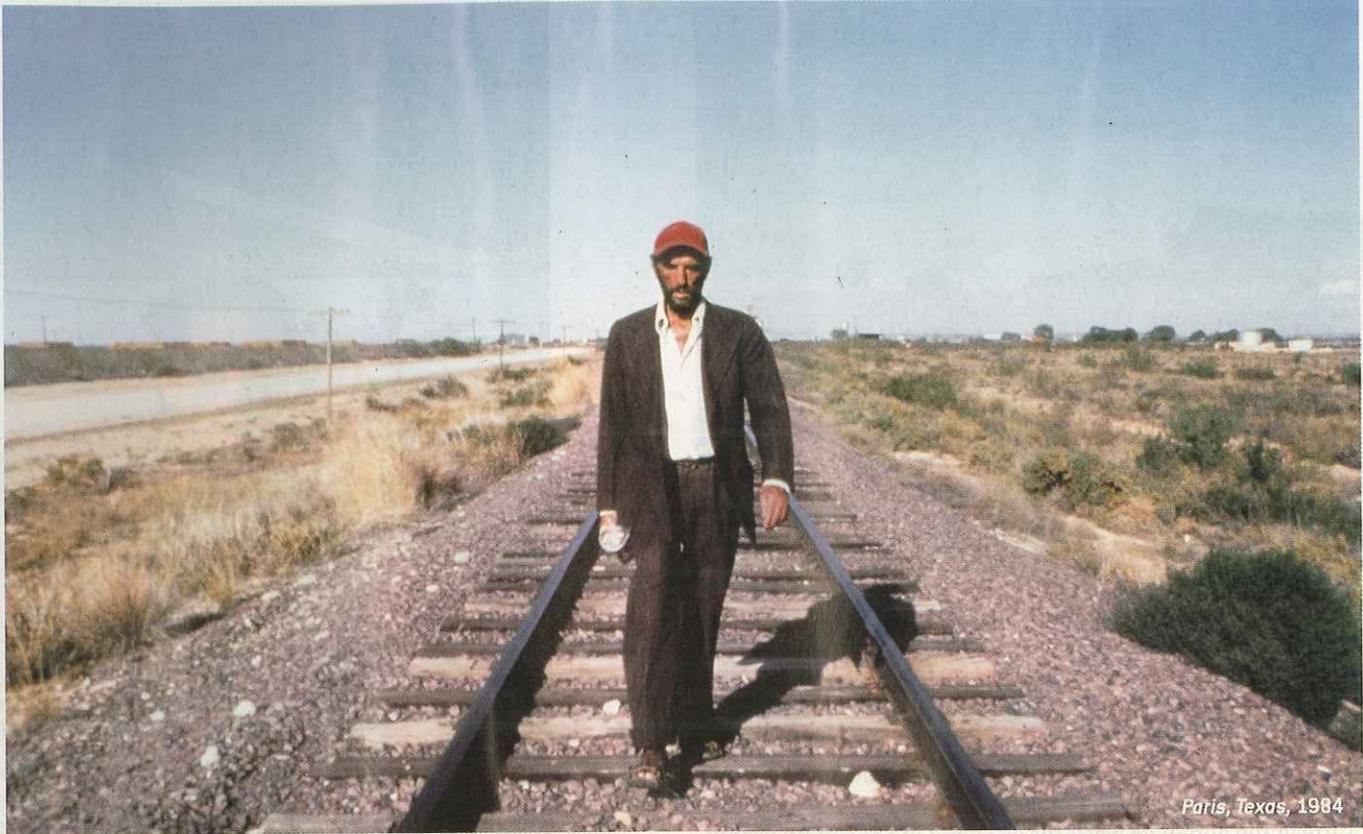
Autre grand auteur de westerns de l'âge d'or – *Je suis un aventurier* (1954), *Les Affameurs* (1952), *L'Homme de la plaine* (1955)... –, Anthony Mann avait noué un rapport différent aux paysages américains, plus dialectique que Ford : il confrontait, souvent dans le même plan, la violence des hommes et la beauté indifférente de la nature. Parfois, les humeurs humaines épousaient le relief naturel : dans *L'Appât* (1953), une des scènes de lutte les plus intenses se déroule au bord d'une rivière tumultueuse. Mann, mais aussi Raoul Walsh, Otto Preminger et, à un degré moindre, Howard Hawks (plutôt cinéaste de chambre, influencé par le théâtre, il a quand même signé *La Rivière rouge* (1948) et *La Captive aux yeux clairs* (1952), deux grands films de grands espaces), comme la plupart des cinéastes des années 40 et 50, magnifieront cet espace américain qui alimentera les rêves de millions de spectateurs à travers le monde.

Parmi ces spectateurs existaient bien sûr de futurs cinéastes. Avant que les Européens s'y mettent, les Américains de la génération du déclin des studios (Nicholas Ray, Robert Aldrich, Samuel Fuller) commenceront à "critiquer" et à démythifier le western et l'histoire américaine. Le plus jusqu'au-boutiste sera Sam Peckinpah, qui transformera le désert américain en lieu de pourrissement, de violence et de mort : *La Horde sauvage* (1969), son film le plus célèbre, débute par un gros plan sur une fourmière grouillante et se termine par une fusillade générale de vingt minutes, la plus fameuse chorégraphie de mort du cinéma. On est là très loin des sagas édifiantes sur la grandeur de l'Amérique et des pionniers.

Dans les années 60 et 70, cette déconstruction de l'espace américain comme représentation triomphante continue sous la >>>

Que faire de cet espace une fois conquis ?

Le traverser le plus vite possible. Course de voitures dans "Macadam à deux voies" de Monte Hellman. Périple en moto dans "Easy Rider" de Dennis Hopper.



Paris, Texas, 1984

»» houlette de cinéastes cinéphiles américains (Monte Hellman, Dennis Hopper, Michael Cimino...) et européens (Sergio Leone, Michelangelo Antonioni, puis leur héritier, Wim Wenders). Dans *Macadam à deux voies* (1971), Monte Hellman filme une course de voitures à étapes entre quelques hippies-rockeurs. Il n'y a plus de territoire à conquérir ni d'Indiens à massacrer, mais un pari à gagner, des rencontres à faire.

"Paris, Texas" est sans doute le film terminal sur l'espace américain : Wim Wenders filme l'imagerie des lieux autant que les lieux eux-mêmes, leur squelette publicitaire, leur trame cinéphile.

Hellman transforme l'espace américain en lieu métaphysique, manifestation concrète de l'ennui généré par la société de consommation. Que faire de cet espace maintenant qu'il est conquis ? Le traverser en bagnole, le plus vite possible.

C'est aussi la problématique des protagonistes d'*Easy Rider* (1969) : filer en moto de la Californie à la Louisiane, c'est-à-dire refaire la traversée du pays dans le sens inverse des pionniers. Mais Hopper se montrera plus "politique" et moins métaphysique qu'Hellman : ses bikers

hippies rencontreront la mort au bout du fusil d'un redneck. Politique et dialectique, Cimino le sera dans *La Porte du Paradis* (1980) : il s'inscrira dans la lignée d'un Anthony Mann en juxtaposant la brutalité des hommes et la splendeur des paysages, tout en réécrivant l'histoire de l'édification de cette nation, une histoire de violence et de tensions intercommunautaires, plus proche de la réalité que de la mythologie.

Portant un regard à la fois fasciné et critique sur l'Amérique et ses représentations, les cinéastes européens plongent les paysages américains dans le bain de la modernité (à moins que ce ne soit l'inverse). Ainsi, quand il signe *Zabriskie Point* (1970), Antonioni enlumine lui aussi la Vallée de la Mort, mais il y adjoint les préoccupations européennes et modernes sur la crise du

couple, la quête existentielle et la mort du récit classique. Après tant de films tournés sur ces terres devenues quasiment des clichés visuels, comment renouveler notre rapport à ces lieux ? *Zabriskie Point* (l'une des influences évidentes du film de Dumont) répond en grande partie. Sergio Leone aussi, mais à sa manière, plus fidèle aux genres hollywoodiens.

Moins "moderne" qu'Antonioni, plus maniériste, Leone s'inscrit dans la tradition des westerns qu'il a tant aimés enfant, mais accentue tous les codes jusqu'à l'abstraction. Il se montre également critique à l'égard de l'idéologie américaine en filmant des losers. A l'exacte intersection d'Antonioni et de Leone se trouve le pistolerero Wim Wenders et son *Paris, Texas* (1984), un titre lui-même placé au croisement de l'Europe et des Etats-Unis : voilà sans doute le film postmoderne terminal sur l'espace américain, celui où Wenders filme l'imagerie des lieux autant que les lieux eux-mêmes, leur squelette publicitaire, leur trame cinéphile. Un canyon, un désert, une voie ferrée qui va droit jusqu'à l'horizon, des néons de motels, des enseignes de *diners*, des reflets dans les vitres et les rétroviseurs... Wenders boucle la boucle de la fascination européenne pour des décennies de cinéaste américain qui tend vers un épuisement de l'*Americana*. David Lynch apportera bien par la suite ses propres bizarreries (le baroque picaresque et cauchemardesque de *Sailor & Lula* (1990), la traversée à cinq à l'heure d'*Une histoire vraie*) mais sans renouveler de façon décisive une représentation des grands espaces américains dont se sont aussi emparés depuis belle lurette la publicité et les clips.

Sur la ligne d'horizon de Monument Valley, il n'y a plus grand-chose à découvrir. C'est sans doute la raison pour laquelle le film de Bruno Dumont ressemble à un projet purement théorique, une quête de cinéma impossible, vouée à la répétition, au déjà-vu, au déroulé touristique. Après tant de couches d'images, Dumont est condamné à repasser – les plats, les plis, les plans. ||