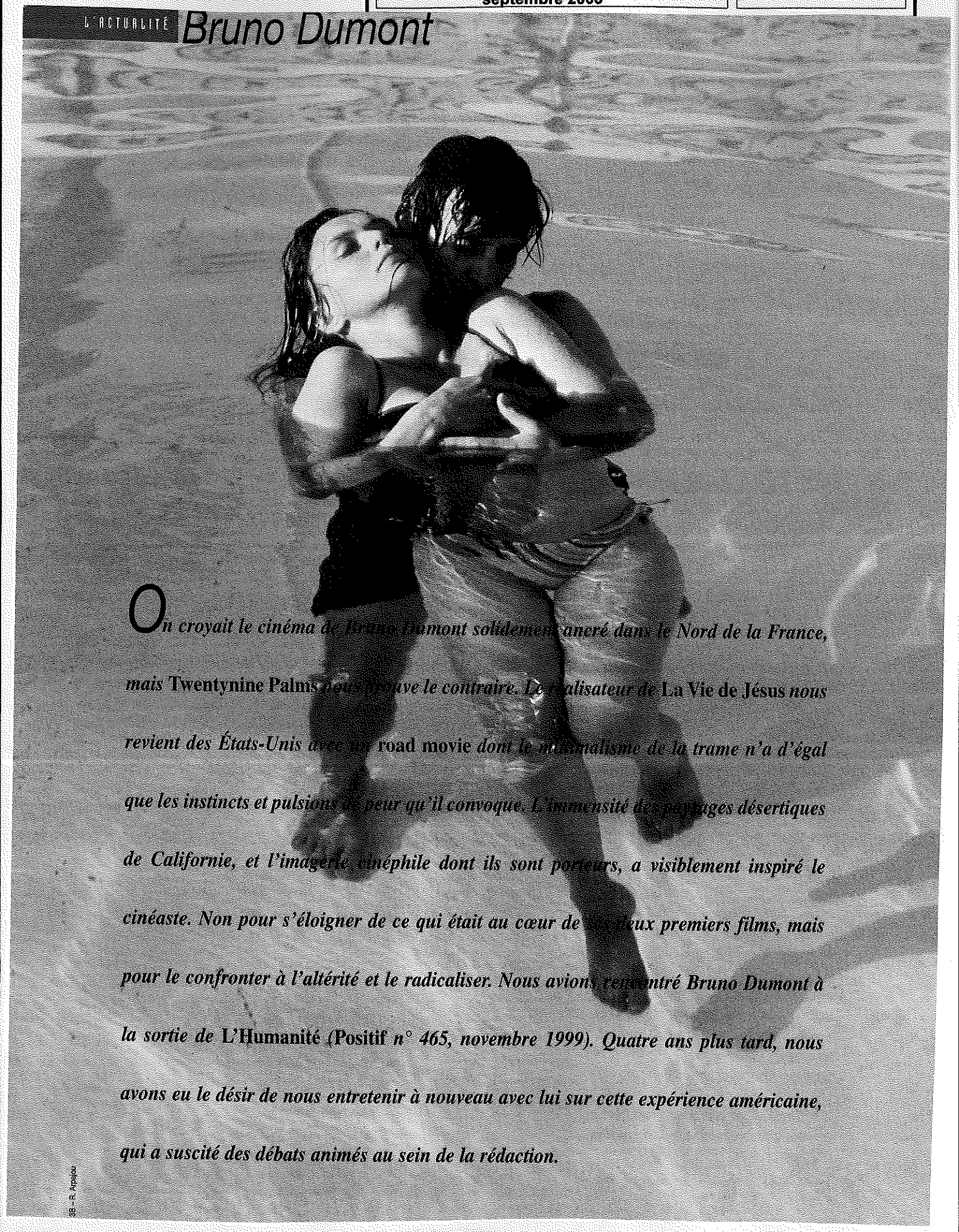
2 580300 161338
Garantie nulle sans cette étiquette

Mensuel
T.M. : 27 000
☎ : 01 44 32 05 90
L.M. : 100 000
septembre 2003

POSITIF

L'ACTUALITÉ

Bruno Dumont



On croyait le cinéma de Bruno Dumont solidement ancré dans le Nord de la France, mais Twentynine Palms *nous prouve le contraire. Le réalisateur de* La Vie de Jésus *nous revient des États-Unis avec un* road movie *dont le minimalisme de la trame n'a d'égal que les instincts et pulsions de peur qu'il convoque. L'immensité des paysages désertiques de Californie, et l'imagerie cinéphile dont ils sont porteurs, a visiblement inspiré le cinéaste. Non pour s'éloigner de ce qui était au cœur de ses deux premiers films, mais pour le confronter à l'altérité et le radicaliser. Nous avions rencontré Bruno Dumont à la sortie de* L'Humanité *(*Positif *n° 465, novembre 1999). Quatre ans plus tard, nous avons eu le désir de nous entretenir à nouveau avec lui sur cette expérience américaine, qui a suscité des débats animés au sein de la rédaction.*

38 – R. Arpajou

Twentynine Palms

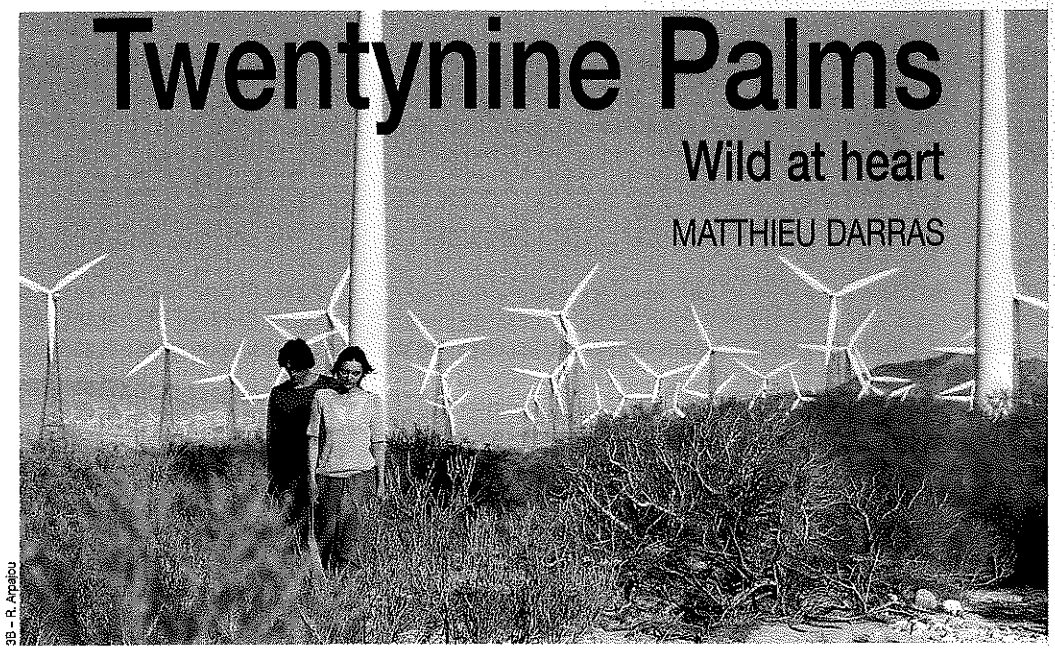
Wild at heart

MATTHIEU DARRAS

IL Y A CETTE PHRASE que Bruno Dumont répète à l'envi d'entretien en entretien, comme brandissant un étendard : « *Le cinéma est pour le corps, pour les émotions.* » Qu'on l'approuve ou non, mis en pratique par le cinéaste de Bailleul, ce slogan donne les films les plus *étonnants* créés ces dernières années. Le cinéma de Dumont commotionne, il est viscéral. Il s'adresse aux sens, à l'intime, à l'inconscient. Plus encore que *La Vie de Jésus* et *L'Humanité*, *Twentynine Palms* repose sur cette foi indéfectible dans la mise en scène comme moyen d'expression pure, source d'émotions et de vérité. Toujours, elle prime sur l'histoire. C'est cette « expérience cinéma » qui fascine le plus dans ce *road movie* américain. Comment le couple Katia/David pénètre le désert, se perd dans cet espace et ce temps ? Et comment nous, spectateurs, faisons avec eux ce rêve éveillé psychédélique ?

Le *désert* de Joshua Tree est à la fois un catalyseur de pulsions (il exprime ce qui est enfoui au plus profond des personnages) et un générateur de sensations (il inspire la peur, la plénitude, l'harmonie, la dissension). Son immensité frappe d'emblée David et Katia. Sa puissance, sa beauté organique et mystique les impressionnent. À son tour, le spectateur est touché par la peur de l'infini. Bientôt, le couple s'accommode de cette puissance. La confrontation avec le désert permet un véritable retour à la nature, une explosion des sens. Katia marchant pieds nus, on ressent l'asphalte brûlant, la poussière, la pierre. Et, minuscule point perdu dans un monde minéral, le couple peut se consacrer tout à soi. Un sentiment d'harmonie naît, symbolisé par la scène où l'homme et la femme sont allongés nus sur un rocher, les yeux grand ouverts. Le plan subjectif [1] sur un soleil blanc, éblouissant, brûlant, est magnifique. À ce moment précis, l'infini de l'univers *se connecte* avec l'infini de leur amour. Chacun fait aussi la (re)découverte de sa bestialité. L'épisode où David s'accroupit pour faire passer de la terre entre ses mains est à cet égard d'une ambiguïté remarquable. Sa position, ses gestes provoquent la sensation trouble de faire face et à un homme et à un singe. Les nombreuses scènes de sexe, bien sûr, participent du rejaillissement de l'animal. Si l'acte est brutal, il est le plus souvent joyeux et frénétique. En ce sens, le désert de Californie révèle une humanité moins abjecte que celle des Flandres. La nature humaine se réduit toujours autant à une peau de chagrin – quelques instincts, mais ceux-ci ne sont pas forcément viciés.

Élément essentiel de « l'expérience cinéma », le son chez Dumont est fort, réel. Au début, ce sont les bruits de l'autoroute, puis ceux des éoliennes, du train de marchandises [2], qui cassent la surface de l'écran, qui permettent d'entrer dans le décor. Le spectateur est forcé de vivre ce qu'il entend. Plus encore que le scope de l'image, c'est donc le son qui pose *Twentynine Palms* en rupture par rapport aux représentations traditionnelles du désert. Contrairement au cinéma hollywoodien, les bruits possèdent ici une profondeur. Ils englobent les personnages. Dumont n'hésite pas à rendre, par exemple, une discussion inaudible du fait de son environnement sonore. Pour autant, la démarche n'a rien de documentaire. C'est paradoxalement la puissance sonore artificielle des bruits « naturels » qui crée la sensation de réel.



David Wissak et Katia Golubeva dans Twentynine Palms

Pour entretenir le rêve, cet espace et ces bruits doivent s'inscrire dans une durée. Aux longs plans-séquences auxquels nous avions été habitués par le passé, le cinéaste substitue un rythme de la répétition. Dans *Twentynine Palms*, les jours se suivent et se ressemblent. Ce sont les mêmes virées sans fin en voiture, la même chambre de motel, les mêmes discussions anodines. Le récit semble faire du surplace. Il s'agit d'éliminer toute dramaturgie, de filmer le quotidien. Chaque séquence paraît interchangeable et ne vaut que par rapport à celle qui la précède et celle qui la suit. Une sorte d'hypnose s'opère. Et le spectateur d'adopter le temps du couple, de partager entre autres ces moments d'éternité, *climax* d'une relation autarcique que rien, semble-t-il, ne pourra

3B – R. Arpajou

Katia Golubeva et David Wissak dans Twentynine Palms

perturber. Tel un sculpteur, Dumont débarrasse Katia et David de leur graisse culturelle et sociale, qui aurait trahi un certain psychologisme. Depuis quand ce couple se connaît-il ? que font-ils dans le désert ? pourquoi parlent-ils français ensemble ? Entre la première mouture du scénario et le montage final, l'ancien professeur de philo n'a cessé de retrancher. Aucune explication. Ce qui intéresse, c'est la dimension universelle du couple. Un homme et une femme dans un désert. Ils s'aiment. Il est américain, elle est russe. La chronique possède une qualité intrinsèque. Elle véhicule son lot d'émotions complexes et contradictoires. En permanence, le spectateur la relie à son expérience vécue. C'est lui qui achève le film, qui choisit ou non de résoudre l'énigme, d'interpréter le mystère, de lever l'ambiguïté, de rétablir une cohérence. Car, si le spectateur peu attentif ne voit qu'une succession de scènes identiques, au fil des balades automobiles le couple se construit, évolue. Le moindre changement implique une remise en question. David et Katia passent de l'*agapée* à la crise, de l'amour-passion à la haine. Puis ils s'apaisent. Une véritable plongée à l'intérieur du couple. Entre le désir de fusion, de n'être qu'un, de se perdre dans l'autre, et le souci d'indépendance, nous vivons aussi, par empathie, au bord de leur précipice. Ces moments d'absolu, de pureté, sont si fragiles, si provisoires. Pour un rien, une tension surgit. Elle demande à quoi il pense. Qu'il réponde simplement : « *À rien* », et voilà qu'elle croit qu'il lui cache quelque chose.

1. Ce plan subjectif rappelle d'autres regards vers le ciel, ceux de Kader dans *La Vie de Jésus* ou de Pharaon dans *L'Humanité*.
2. Le train de marchandises fait écho au fracas de l'Eurostar noyant le cri de Pharaon (*L'Humanité*).

Entre la fragilité émotionnelle de l'une et l'égoïsme de l'autre, l'homme et la femme ont du mal à vivre sur une même longueur d'onde. Mirage de l'amour ? En faisant varier dans son cadre les rapports corps/désert, Dumont propose une solution dialectique : la condition humaine est vacuité *et* l'amour est plus fort que tout. Ce besoin de se retrouver, de fusionner, dégage quelque chose de métaphysique. Il semble que chaque être, minuscule particule d'un univers en expansion, souhaite revenir à l'origine d'un monde *uni*, moment précédant, dans la théorie du big-bang, l'éclatement du noyau. C'est dans ce mouvement de résistance qu'il faut peut-être chercher l'origine du mal. Un mal qui, dans le dénouement, réapparaît avec force. De manière arbitraire, et peut-être superflue. L'horreur est simpliste et péremptoire, n'appelant à aucune réflexion. Dans *L'Humanité* et *La Vie de Jésus*, le passage du physique au mental s'opérait. En nous mettant face au mal, Bruno Dumont nous aidait à mettre au jour nos parts d'ombre. Ici, le viol, le meurtre et le suicide nous renvoient aveuglément l'image d'un monde brutal. Passé le choc d'une telle violence, il n'y a pas d'élévation, le désarroi est total. Les questions, sans réponse. ■

TWENTYNINE PALMS

France-Allemagne (2003). 1 h 59. Réal., scén. et dial. : *Bruno Dumont.* Dir. photo. : *Georges Lechaptois* (35 mm, scope, coul.). Cost. : *Yasmine Abraham.* Son : *Philippe Lecœur.* Mont. : *Dominique Pétrot.* Mix. : *Michael Kranz, Harald Guhn.* Mus. : *Takashi Hirayasu & Bob Brozman, Jean-Sébastien Bach.* Prod. : *Jean Bréhat, Rachid Bouchareb.* Prod. exéc. : *Muriel Merlin.* Cie de prod. : *3B Productions,* avec la particip. de *Wellspring, Canal+, CNC.* Dist. : *Tadrart Films.*
Int. : *Katia Golubeva (Katia), David Wissak (David).*

ENTRETIEN

Bruno Dumont

Je veux être amoral, sauvage, barbare*

PHILIPPE ROUYER et CLAIRE VASSÉ

PHILIPPE ROUYER et CLAIRE VASSÉ : ***Quatre ans se sont écoulés depuis* L'Humanité. *Qu'avez-vous fait?***

BRUNO DUMONT : J'ai travaillé sur un projet de film fantastique américain, *The End*, qui est très compliqué et lourd en termes de production. Il demande beaucoup d'effets spéciaux tout en relevant du cinéma d'auteur. C'est en préparant ce film qu'est née l'idée de *Twentynine Palms*. Alors que j'étais en repérages dans le désert, j'ai éprouvé de très fortes sensations de peur. À mon retour en France, sachant que je n'allais pas tourner *The End* avant trois ans, j'ai écrit un scénario en quinze jours. Dans mon esprit, c'était comme un essai cinématographique, quelque chose d'un peu expérimental : juste un couple et la peur suscitée par le désert américain. Sur *La Vie de Jésus* et *L'Humanité*, j'avais constaté qu'il y avait tant de possibilités offertes par le montage que j'étais plutôt ennuyé de devoir raconter une histoire, des personnages. J'ai donc voulu cette fois prendre le risque de partir d'une situation très simple.

Comment être sûr d'intéresser le spectateur en plaçant simplement deux corps dans le désert? C'était une gageure.

Il y avait une volonté d'aller très loin dans l'expression de l'amour par la sexualité, la sensualité, la volupté, la régression et la nudité. La gageure, c'était de pousser le plus loin possible la puissance du couple, et, à un moment donné, de procéder à une inversion. Je voulais installer le spectateur dans une certaine atmosphère et retourner les choses tout d'un coup. Pour faire un parallèle avec la peinture, c'est comme si je peignais en blanc et que, tout d'un coup, je passais au noir. Dans mon esprit, c'était purement formel.

Katia Golubeva et David Wissak dans Twentynine Palms

3B – R. Arpajou

Vous aviez à l'esprit cette inversion quand vous filmiez le début du film ?
Moi, oui ; mais mes acteurs n'en savaient rien. Enfin, mon comédien était un peu au courant parce que je ne pouvais pas l'engager sans lui dire ce qui allait lui arriver. Quant à Katia, elle m'avait dit : « *Je veux bien faire le film à condition que je ne meure pas à la fin.* » Donc je ne lui ai pas dit, je lui ai menti.

Il y a une tension dans tous les plans, on a constamment peur pour ce couple…
J'ai voulu créer un suspense à partir du simple fait qu'il ne se passe rien. Ce que je veux, c'est que le spectateur fasse ses propres associations, qu'il monte le film, qu'il le finisse. Je ne crois pas beaucoup à la puissance du cinéaste, mais je connais la puissance du rien. Cela peut être colossal, ça peut faire peur. Comme lorsque j'étais dans le désert, face à ce rien. Il y a une dimension très universelle dans la peur. Ce qui m'intéresse, c'est d'éliminer le particularisme, d'atteindre les images qui touchent au mythe, à l'archétype, à ce qui est profondément humain à travers un personnage, un acteur. Je n'ai pas peur du banal parce que c'est là que ça se passe, c'est en le filmant que je vais toucher le fond.

Le décor tient un rôle déterminant dans ce dispositif.
Bien sûr, je n'aurais pas tourné cela dans la Creuse. Je savais qu'il y avait toute une imagerie américaine, des personnages et des décors qu'on connaît pour les avoir déjà vus au cinéma. C'est un film qui connote en permanence dans la tête du spectateur, qui joue avec sa cinéphilie. Je voulais saisir le couple dans son quotidien pour établir un rapport entre la banalité des événements et la prégnance du décor.

L'angoisse naît du référent culturel américain, d'un rapport spécifique à la nature et à l'Autre dans le cinéma hollywoodien.
Dans *Duel* de Spielberg, le suspense naît de la présence de l'Autre. Chez moi, il n'y a rien, et le spectateur est amené à créer lui-même cette présence. J'aime l'inachèvement. Dans un vrai film américain, la voiture blanche aurait été aperçue dès le début. Moi, j'étais dans le désert et j'avais peur. Cela renvoie à des choses très profondes en nous.

Pendant la majeure partie du film, on a l'impression que la menace vient de l'intérieur du couple ; soudain il y a l'intrusion de cette voiture blanche…
Il n'y a aucun rapport. Simplement, il fallait que le film s'arrête. Mes personnages ne sont pas punis.

Normal, puisqu'ils n'ont pas fauté. Il n'empêche que le fait que cette voiture soit blanche et rutilante, sans poussière après avoir roulé dans le désert, donne une charge symbolique très forte.
Si vous saviez ! Je me refuse à choisir les couleurs, je prends ce qui vient. Et c'est vrai de tout, accessoires, vêtements. Quand l'habilleuse vient me demander quelle doit être la couleur du tee-shirt du héros, je lui demande de laisser le choix à l'acteur. Il est arrivé avec un tee-shirt orange, et il n'y a rien à en déduire. Mais je ne peux pas empêcher les spectateurs d'interpréter la couleur orange et d'y chercher une signification.

N'y a-t-il pas un moment où, sans vouloir y mettre de signification, vous souhaitez telle ou telle tache de couleur dans le cadre ?
Non, je préfère mettre en ordre ce qui est devant moi. Il arrive avec de l'orange, à moi de composer avec. Matisse expliquait que le sujet n'est pas important. Ce qui compte, c'est la disposition des choses entre elles. Je n'ai pas voulu m'appuyer sur le jeu des acteurs, ni sur les situations, ni sur les lumières, mais sur un ensemble.

Pour en revenir à cette agression extérieure, n'auriez-vous pas pu vous en passer ?
J'ai conduit mes personnages vers cette violence extrême parce que j'avais envie d'aller vers un cinéma américain hyperviolent que je voyais à la télévision. Il fallait un événement qui conduise le couple à la mort. Jusqu'alors, on était dans un rapport hétérosexuel très poussé. Après, lui se retrouve dans l'impossibilité de continuer cette vie qui était la leur. Mais c'est vrai que la mort est annoncée bien plus tôt dans leur sexualité. Quelque chose s'exprime très fortement dans leurs rapports charnels pour aller vers la frénésie. On en revient à mon principe de rester dans des situations banales pour atteindre les extrêmes.

Vous avez un sens aigu du cadrage. Par exemple, dans la première scène de piscine, quand on le voit arriver derrière elle à la manière d'un prédateur.
Ce qui est extraordinaire dans ce plan, c'est le son *off*, que je n'avais absolu-

David Wissak et Katia Golubeva dans Twentynine Palms

38 – R. Arpajou

ment pas prévu. Alors que le micro était ouvert, il s'est passé des choses très étranges dans la rue derrière. Le cadrage ne relève pas du hasard, et je le règle en détail avec mon équipe technique. Mais, ensuite, je me contente de donner à mes acteurs une situation imposée avec la contrainte de ne pas sortir du champ et des indications très sommaires : « *Tu vas là, tu ne fais rien!* » J'adore l'accident, il y a du vrai, du spontané, de l'imprévisible. Puisqu'il y a préparation, je peux me permettre l'accident.

Vous dramatisez l'action en enchaînant une suite de conflits entre les personnages sans les expliquer. Ne pas dire pourquoi l'héroïne pleure invite le spectateur à se projeter davantage que si vous aviez donné la raison de ces larmes.

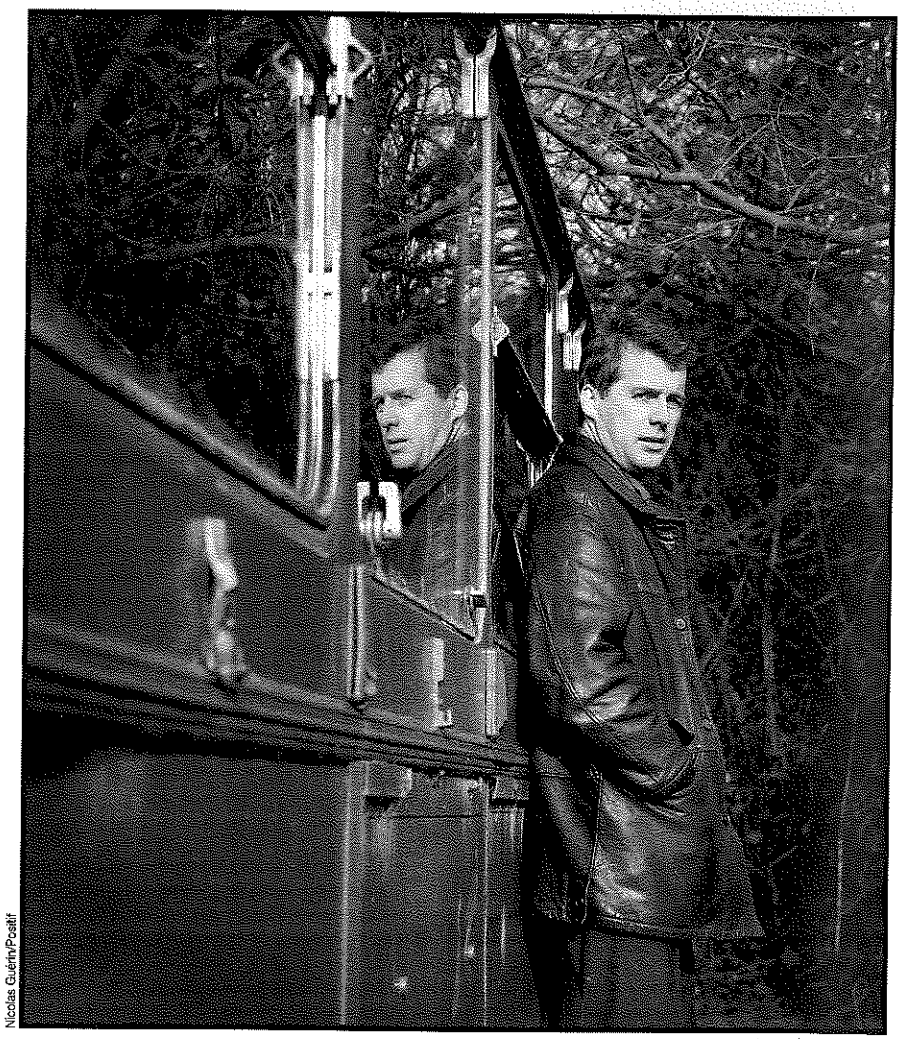
Mais il n'y a pas de raison. J'élimine toutes les intentions pour travailler sur l'expression. Filmer un couple normal ne m'intéressait pas. Là, il y a une sorte d'aliénation. Elle est neurasthénique. Mais, dans sa neurasthénie, on révèle toute la puissance de la femme, l'amour et la sensualité. Quand elle pleure, c'est l'installation de ce qu'elle est, elle.

Mais vous aviez demandé à votre actrice de pleurer...

Non, et c'est pour cela que c'est si fort. Ce serait malhonnête de vous raconter qu'elle pleure parce qu'elle sent la scène, que c'était écrit dans le scénario. C'est la situation qui a fait que Katia s'est mise à pleurer. Elle avait accepté de me confier son immense difficulté d'existence – certainement parce qu'elle avait confiance en moi –, et je m'en suis servi pour installer une tension entre nous. Elle était profondément malheureuse et voulait quitter le film. Quand elle pleure, elle ne sait pas ce que je vais faire de ce plan, je n'ai pas besoin de la mettre au fait de cela. Les acteurs ne sont pas mes alliés. Depuis *L'Humanité*, j'ai compris que je n'avais pas besoin d'acteurs consciencieux, qui sont au fait de l'histoire. Il n'y a pas d'intention, du moins je n'en donne pas. Sinon ils vont composer. Et s'ils composent, ils vont être mauvais et moi, je vais m'emmerder.

Pourquoi, dans ce cas, avoir choisi des acteurs professionnels ?

Trouver des non-professionnels à Los Angeles relève de l'impossible; ils travaillent tous. Mais, professionnels ou non, je m'en fous. Je voulais des êtres qui, psychologiquement, m'intéressent. David Wissak avait un physique et une histoire personnelle qui convenaient bien au personnage. Katia Golubeva, je ne l'avais vue dans aucun de ses films précédents; mais, au cours de notre rencontre, je l'ai sentie très proche du personnage féminin : un être très complexe, troublé. Leur métier n'est jamais intervenu sur le tournage; je l'ai éliminé dès la première journée de tournage.



Nicolas Guérin/Positif

Bruno Dumont, février 2002

L'enjeu, après, était de faire fonctionner ce couple...

Ce couple n'a jamais fonctionné sur le tournage, ils se détestaient. Le couple ne tient à l'écran que grâce au montage. J'avais donc un couple antagoniste qui refusait le film, et cela m'allait très bien. S'ils avaient formé un vrai couple, cela n'aurait pas marché. Le scénario évoque un couple doté d'une frénésie sexuelle très forte. Je leur avais dit que ça ne m'intéressait pas qu'ils fassent l'amour normalement, et on a cherché ensemble. Je les ai poussés à rechercher à l'intérieur d'eux des choses pas forcément liées au plaisir. Si vous regardez bien les plans, il se passe des choses très ambiguës, des altérations dans les regards. La situation les impose en tant que couple, il y a une vraisemblance dans le plan, mais cela ne fonctionne pas. Ce qui introduit l'étrangeté, le trouble et l'élément fantastique que je recherchais.

La scène où ils sont nus sur les rochers donne en revanche un sentiment de plénitude.

Il y avait le sexe, mais aussi l'harmonie, la plénitude, les corps calmes. Au départ, cette scène devait avoir lieu à la fin, juste avant l'attaque de la voiture. Mais j'ai senti au montage qu'il y avait un problème de rythme, que cela nuisait à la tension. Je cherche à ce que les plans soient heureux entre eux, c'est-à-dire qu'ils forment une bonne

* Propos recueillis à Paris le 11 juillet 2003.

combinaison rythmique. C'était un film très difficile à monter car l'harmonie n'allait venir que du montage, pas des scènes entre elles puisqu'il ne se passait pas grand-chose. Cette absence d'action déterminante dans le film me permettait d'inverser sans problème. Le film a pas mal bougé au montage. La tension vient du temps que vous passez à regarder ces scènes où il ne se passe rien, et non d'un montage serré dramatiquement.

Et la durée des plans ? Au moment de* L'Humanité*, vous nous aviez parlé d'*« exposition du spectateur ».

Oui, mais là j'ai fait un effort ! Le premier montage était très proche de *L'Humanité*, mais il fallait que je sorte de ce film. J'ai coupé les plans parce que ce n'est pas le même film, ni le même temps. J'ai eu besoin de recul, mais j'y suis arrivé. J'ai aussi retiré plein de plans, des plans trop bien photographiés, des paysages trop beaux. Cela faisait « tâche », on se demandait ce que j'avais envie de montrer. Au final, j'ai coupé une heure de film.

Êtes-vous conscient que le film va susciter un débat moral chez certains spectateurs ?

Je veux être amoral, sauvage, barbare. Je veux que le cinéma soit un moment de régression totale et que la question de la morale ne se pose éventuellement qu'après la projection. Les débats moraux naissent de ce qui est dans la tête des spectateurs, non de ce qui est sur la pellicule. Mon film n'a rien à dire. Je travaille beaucoup pour faire disparaître tout ce qui pourrait faire passer un message ou une idée. Aujourd'hui, j'ai envie de faire du cinéma d'action. C'est l'action qui m'intéresse, parce qu'il n'y a pas d'intentions, pas de réflexion. L'intelligence me gonfle. Je me pose beaucoup de questions pour ne pas être littéraire, théâtral.

En même temps, vos scénarios sont très écrits, très littéraires...

Il faut bien que j'intellectualise à un moment, mais pour tout casser ensuite. Je cherche le point zéro. Et je pense qu'il est forcément dans la simplicité. Le plus dur, c'est d'être simple. Je me bats pour l'être. C'est pour ça que je neutralise, que j'empêche. J'ai peur de l'intention, ça me panique.

Vous avez un principe dans ce film : vous ne bougez pas votre caméra si vos personnages ne bougent pas.

Oui, sinon il y a une intention. Ce qui compte, c'est de faire corps avec ce que je filme. Ou alors c'est moi en train de filmer, et on s'en fout. Donc il faut que je disparaisse.

On a beaucoup insisté sur l'ancrage social des personnages de vos deux premiers films. Ici, en revanche, le couple est déraciné, la femme ne parle pas la langue du pays...

J'avais envie d'avoir des Américains parce que je ne comprends pas l'anglais et que j'adore simplement entendre. Et le financement nous a contraints à ce que le film parle pour moitié français. Moi, ça ne me plaisait pas du tout d'avoir une Française ou un Français. Je ne voulais pas tomber dans la raison, dans le blablabla, les explications. Quand je suis tombé sur une Russe qui parle très mal français, je me suis dit que c'était formidable. On ne comprend pas ce qu'ils disent, eux-mêmes ne se comprennent pas. Comme ce qui m'intéresse n'est pas la compréhension ou l'intelligence mais l'énergie, ce rapport à la langue est devenu un moyen d'expression extraordinaire. Cela enlevait la psychologie. J'avais un interprète pour donner les indications aux acteurs, mais on se comprenait. Il suffisait qu'ils soient dans la situation, je n'avais qu'à les faire réagir. J'avais très peu de choses à leur dire.

Et les mots que David dit à Katia quand ils font l'amour ?

Ce sont ses mots à lui. Moi, j'avais écrit de manière beaucoup plus bavarde, mais je me suis aperçu que les Américains n'aiment pas beaucoup ça. J'avais envie d'une sexualité très parlante, un peu comme dans le cinéma pornographique, que David dise ce qu'il fait. Je l'ai poussé dans cette direction, je lui ai expliqué ce que je voulais, mais c'est lui qui a trouvé les mots. Il en a dit d'autres que j'ai coupés parce que je ne trouvais pas ça intéressant. Quant à Katia, j'ai pratiquement tout coupé, même ce qui était dans le scénario, parce que ce n'était pas juste.

Comment avez-vous choisi votre chef opérateur ?

Je n'ai pas choisi, je voulais quelqu'un de neutre. Georges Lechaptois a 50 ans et il est très mûr. Je ne veux pas travailler avec des techniciens qui ont des intentions ; mais ils en ont tous, et je passe beaucoup de temps à les débarrasser de leurs idées. Je n'ai pas besoin d'harmonie, que l'on travaille tous en cœur. J'ai besoin de contradictions, donc j'ai une équipe qui n'est pas naturelle par rapport au film. On n'a pas parlé longtemps des éclairages, je voulais une lumière naturelle, une restitution exacte de l'image que j'avais. Cela a été très dur, la voiture posait des problèmes, la caméra vibrait, on a connu beaucoup de difficultés techniques avec l'image...

L'idée du scope s'est imposée tout de suite ?

Oui. Le scope offre une profondeur et empêche l'abstraction. Il est tellement large qu'on ne peut pas faire de plans de pensée. Il ramasse tellement que ça ramène le fond, ça empêche l'imposition de la figure. Je voulais tourner de loin, réduire les personnages le plus possible, les mettre dans le fond, et filmer la sexualité de loin. J'ai fait reconstruire la chambre, par exemple, pour pouvoir faire reculer la caméra. Si je m'approche, c'est pour prendre le visage, pas pour montrer les sexes. Je ne voulais pas que le spectateur soit mal à l'aise. Je pense que je suis allé aux États-Unis pour qu'il y ait contact avec le spectateur contemporain, qui n'est pas cinéphile. C'est le projet de *The End* : jouer avec toute l'imagerie, des stars, un scénario, des genres connus. Ce qui m'a fait mal avec *L'Humanité*, c'est que les gens ne viennent pas. S'ils entrent et qu'ils n'aiment pas, à la limite. Mais qu'ils n'aient pas le désir de venir, c'est terrible.

En même temps, vous vous rendez bien compte que la violence de vos films est une entrave à ce désir.

Twentynine Palms est avant tout l'histoire de gens qui s'aiment profondément et cela conduit là où ça conduit, dans le monde d'aujourd'hui. Mais c'est un film d'amour... ■

Bruno Dumont dans Positif

LES FILMS *La Vie de Jésus* (437), *L'Humanité* (461, 465)
ENTRETIENS avec Bruno Dumont 465. TEXTES de Bruno Dumont 440, 464.