2 680300 450019
Garantie nulle sans cette étiquette

Bimestriel
T.M. : 60 000
☎ : 01 55 25 25 00
L.M. : 360 000
septembre - octobre 2003

repérages

TWENTYNINE PALMS
LA VIE DES BÊTES

Film d'amour et d'horreur, le troisième long métrage de Bruno Dumont choisit l'errance dans le désert californien pour revisiter le cinéma américain, partant du principe que le spectateur connaît la musique.

***Twentynine Palms* est le premier film américain du réalisateur français Bruno Dumont,** à qui l'on doit *La Vie de Jésus* et *L'humanité*, qui se déroulaient dans le nord de la France. Américain, le film ne l'est ni par son financement (il s'agit d'une coproduction franco-allemande dont le mérite revient aux audacieux Jean Bréhat et Rachid Bouchareb) ni par la manière de servir le public (c'est au contraire le film qui se sert de lui), mais parce qu'un personnage qui passe commande dans un restaurant est servi dans les cinq secondes et peut se permettre de partir sans payer l'addition... *Twentynine Palms* est un film de culture américaine, par les codes qu'il convoque, les réflexes qu'il provoque et les sentiments qu'il fait naître chez le spectateur, la fascination d'abord, puis la peur.

BAISE MOI

La fascination surgit de la confrontation au grand rien qui n'inspire que l'angoisse de la disparition malgré les efforts dérisoires pour s'affirmer face à l'immensité, pour survivre à une idée de l'éternité. Dans le désert aux abords de la ville de 29 Palms, Californie, ce que font David et Katya pour résister à l'attrait morbide et vampirique de la contemplation du vide désertique est très simple. Soumis à leurs pulsions – comme tous les personnages des films de Bruno Dumont – ils baisent. Crûment, passionnément, ils ne font presque rien d'autre. Vaguement en repérages pour un reportage photo, David a demandé à Katya de l'accompagner parce qu'il l'aime, dit-il. Elle lui rend la pareille, donc ils baisent, dans leur chambre ou dans la piscine d'un motel, sur les rochers au cœur du désert, partout où ils le peuvent. *Twentynine Palms* est une histoire d'amour, parce qu'il faut bien une histoire pour faire un film, surtout américain.

La nature rend-elle la monnaie de sa pièce à un genre humain qui la balafre de routes et la hérisse d'éoliennes ? En tout cas, face au désert nu, David et Katya se laissent aspirer par leurs instincts et baisent comme des bêtes, en hurlant. Et si lui tente d'apprendre le maniement du volant à sa compagne sur des sentiers que le goudron n'a pas encore pollués, c'est aveuglé par l'illusion de garder la maîtrise de l'outil, le secret de la civilisation. Dérisoire effort, encore une fois, car les sauvages aussi savent conduire. Nos protagonistes l'apprendront à leurs dépens.

LE DÉSERT ROUGE

Antonionien-régressif, le couple est ici dans l'incapacité absolue de communiquer autrement que par le langage du corps, langage élémentaire qui ne confère de valeur symbolique qu'à ce qui se rapporte à l'excrétion : même l'animal se cache pour pisser. David et Katya ne parlent pas la même langue, ne se comprennent pas et, d'ailleurs, n'ont rien à se dire. Leur seul moyen d'être lié, malgré les mots d'amour qu'ils profèrent avec une maladroite conviction, c'est de se pénétrer, dans une énergie hétérosexuelle si féroce que, si *Twentynine Palms* est effectivement un film d'horreur, l'horreur ne peut venir que d'une énergie contraire. Contre-nature.

L'impossibilité de dialogue entre les personnages est peut-être un pied de nez à la dictature du scénario qui fait des ravages dans la production cinématographique d'aujourd'hui. Elle n'en est pas moins le moteur de *Twentynine Palms* car si les personnages ne peuvent rien produire d'autre que du sexe, il faut bien trouver ailleurs une raison pour que le film se déroule. De côté, hors champ, dans le fond du plan, partout où l'intrigue pourrait se nourrir du moindre événement. C'est alors peu dire que Bruno Dumont temporise, pariant sur le spectateur, s'en servant comme d'un pense-bête sur lequel sont consignés tous les mécanismes du genre, n'ayant pas besoin de le satisfaire puisqu'il se satisfait lui-même, mais n'oubliant pas de lui donner ce qu'il se met à attendre avec de plus en plus de ferveur tout au long du film : l'horreur. Il n'y a pas de raison que le désert californien recèle autre chose que du danger et de l'effroi, des fourmis géantes lorsque *Des monstres attaquent la ville* aux tarés de *La colline a des yeux*, en passant par le camion psychopathe de *Duel* et bien d'autres encore. La mort est en ce jardin, ça, le spectateur peut en être certain.

> Si les personnages ne peuvent rien produire d'autre que du sexe, il faut bien trouver ailleurs une raison pour que le film se déroule. De côté, hors champ, dans le fond du plan, partout où l'intrigue pourrait se nourrir du moindre événement.

Quoi qu'en disent ses détracteurs, Bruno Dumont n'a d'autre intention que de combler le spectateur. Son cinéma présente le paradoxe de ne surtout pas s'adresser à l'intellect, sans pour autant se réclamer du divertissement. Il existe heureusement une troisième voie, celle d'Antonioni, de Ferreri, de Buñuel... La liste n'est pas si longue.

SÉBASTIEN ORS

SORTIE LE 17 SEPTEMBRE

© ROGER ARPAJOU

Twentynine Palms
France / Allemagne, 2003, 1h40

SCÉNARIO ET RÉALISATION : Bruno Dumont
IMAGE : Georges Lechaptois
SON : Philippe Lecœur
MONTAGE IMAGE : Dominique Pétrot
MONTAGE SON : Patrice Grisolet
MUSIQUE : Takashi Hirayasu et Bob Brozman
INTERPRÉTATION : Katya Golubeva, David Wissak...
PRODUCTION : 3B Productions
DISTRIBUTION : Tadrart Films

RENCONTRE AVEC BRUNO DUMONT

Le réalisateur de *La Vie de Jésus* et *L'humanité* semble changer de voie en troquant la petite ville de Bailleul, dans le nord de la France, contre les grands espaces américains. Et pourtant...

Comment est né le projet *Twentynine Palms* ?

Je n'avais pas envie de devenir un petit industriel de moi-même en creusant le même sillon dans le Nord. J'ai donc pris le risque d'aller voir ailleurs, de suivre mon désir de changer d'ingrédients avec lesquels je fais du cinéma.

Je suis fasciné par le désir universel et absolument incroyable de cinéma américain chez le spectateur, même si c'est un cinéma qui ne me plaît pas spécialement. Donc ça m'intéressait d'aller voir où ils tournent, sans pour autant avoir envie de faire la même chose. Je travaillais sur un projet intitulé *The End*, pour lequel je voulais prendre les ingrédients du cinéma américain, les paysages, les personnages, les codes, les histoires, et les orienter différemment. Et dans *The End*, il y a un désert...

Avec un peu d'argent de StudioCanal, j'ai pu commencer la préparation et la recherche de décors. Je suis parti à Los Angeles et dans le désert de 29 Palms pendant à peu près un mois. Là, il s'est passé quelque chose. Je n'ai pas d'expérience du désert, et ça m'a vraiment fasciné car c'est un espace mental qui renvoie à soi de façon très forte, tout en étant parfaitement concret. C'est saisissant, et effrayant. J'ai ressenti de la peur, peur d'être là, peur du danger. Comme la production de *The End* n'avançait pas, car c'est un projet qui coûte très cher, avec plein d'effets spéciaux, représentant en quelque sorte une synthèse des différents cinémas de genre américains, j'ai écrit *Twentynine Palms* en partant de cette impression d'horreur possible, avec aussi la volonté de faire quelque chose d'un peu expérimental. J'avais envie de neutraliser pas mal de choses, notamment le sujet. Je ne voulais pas d'un sujet, au sens où beaucoup de scénarios écrits aujourd'hui sont construits autour d'un "bon sujet". Les plans n'ont pas forcément besoin d'avoir un récit, la notion de récit peut être neutralisée. Neutraliser, faire qu'il ne se passe pas grand-chose, c'est aller vers plus de cinéma parce que le plus important, c'est le film lui-même, la synthèse. Il y a trop de films où tel acteur est peut-être bon mais où le scénario n'a pas d'intérêt, où le metteur en scène se montre au détriment du reste. Il ne faut pas un très grand sujet, ni des scènes fortes car rien ne doit émerger. Ce qu'il faut, c'est l'harmonie.

N'aviez-vous pas peur de perdre le spectateur en route, à force de neutraliser ?

Je voulais expérimenter, mais je ne savais pas si ça allait marcher. Est-ce que je pouvais maintenir l'attention du spectateur avec peu de choses ? Je pensais que oui, à cause de la puissance dramatique du cinéma lui-même. Donc j'ai fait le choix qu'il ne se passe rien, et j'ai dû énormément me battre parce que beaucoup de financeurs ont refusé le scénario en disant qu'il n'y avait pas de ressort dramatique. Moi je pensais qu'il était là de fait, mais je ne pouvais pas l'écrire, il fallait que je le montre, car rien n'indique ce qui va se passer, c'est le spectateur qui projette ce qu'il attend. C'est pourquoi il faut neutraliser, pour laisser au spectateur la place qui lui revient. Ce qui me gêne le plus au cinéma, c'est lorsqu'on m'explique tout. On peut, selon moi, laisser un film inachevé puisque le spectateur est là pour y mettre ce qui n'y est pas.

Dans votre travail sur les clichés du cinéma américain, qui était destinée à *The End* mais que vous avez utilisé pour *Twentynine Palms*, vous référez-vous à des films précis ?

Je partais avec l'attirail d'un certain cinéma de genre, donc tout ce qui est connoté, qui évoque des attitudes, des plans, des situations d'autres films ne me gêne pas. Le simple fait de faire un plan en scope dans le désert, ça connote, on n'y peut rien, ça touche d'ailleurs plus à l'inconscient collectif qu'au cinéma. Il ne s'agit pas de cinéphilie, c'est le cinéma lui-même qui exprime des choses fondamentales. Ce qui m'intéressait, c'était justement d'invertir, de ne pas reproduire exactement. Il est peut-être encore possible d'écrire un scénario original extraordinaire, mais je n'en suis pas capable, donc je préfère prendre du déjà-vu, mais en y introduisant une dose de bizarre. Le projet *The End*, c'est aussi ça : il ne s'agit pas de raconter quelque chose d'original mais de fonctionner selon le principe du cinéma industriel pour que le spectateur retrouve ce qui lui est familier. Ce qui m'intéresse, c'est l'étrange, et il n'y a d'étrange qu'à partir de ce qui est connu et qui voit quelque chose d'autre surgir.

Le problème de la mise en scène est une question de point de vue : où mettre le spectateur et, donc, la caméra ? Puisque je veux donner un point de vue étrange, je dois casser les logiques narratives qui veulent par exemple que le personnage sortant par la droite du cadre entre dans le plan suivant par la gauche. Ainsi, à plusieurs moments dans le film, les plans n'obéissent pas aux conventions, mais pas n'importe quand car ça perturberait le spectateur, ce serait saugrenu. Je ne veux pas être saugrenu, je veux être étrange, que la mise en scène soit transparente, qu'on ne se dise pas qu'il y a un metteur en scène derrière tout ça.

Peut-on dire que David et Katya sont punis pour avoir perturbé un environnement dans lequel ils interviennent avec une voiture, un appareil photo, etc ?

Je n'en sais rien. Rien n'est calculé. (*Quelques instants de réflexion.*) Je n'ai aucune intention et je ne veux pas en avoir. Je n'ai rien à dire, au sens intellectuel. Je veux seulement jouer avec des sensations. Le film va dans une direction puis, d'un coup, il bifurque, il fait demi-tour, mais ce n'est pas pour dire quelque chose. Il y a sans doute dans mon inconscient une tendance à représenter la régression dans la nudité et dans la barbarie. Mais ce n'est pas de l'ordre du discours. J'ai fait un film pour faire peur, c'est tout. Alors bien sûr, ça va polémiquer, comme d'habitude. Il y a les gardiens du temple, les bien-pensants, tous ceux qui vont se prendre la tête sur la critique des intentions, qui sont persuadés que derrière les images il y a un discours moral, qui créent des problèmes où il n'y en a pas en tentant de rendre le film intellectuel ou cérébral, ce qu'il n'est pas du tout. J'ai déjà subi ça sur mes deux premiers films, mais cette fois, ça a encore moins lieu d'être. Justement, je ne veux plus avoir d'intentions, je ne veux pas être sur le registre du cinéma d'auteur qui explique quelque chose. Le cinéma qui pense me gonfle, vraiment.

Vous ne voulez plus avoir d'intentions... Cela signifie-t-il que vous en avez eues ?

Peut-être, oui. Je suis peut-être un intellectuel, mais la réflexion a lieu avant, pendant l'écriture. Le moment du film lui-même est un exercice de régression par rapport aux idées. Ce qui m'intéresse, ce sont les sensations. Encore une fois, je n'ai rien à dire, mais à sentir. Le cinématographe est antérieur, il a quelque chose de premier, de primitif, et c'est un effort de retourner en arrière. Ensuite la critique peut penser, analyser, c'est son travail, mais pas celui du cinéaste. Je rejette toute critique concernant les intentions.

Le cinéma est antérieur, c'est-à-dire que si on établissait une échelle d'évolution des arts, vous placeriez le cinéma "avant" ?

Précisément, mais en France on considère que le cinéma doit penser, d'où l'importance démesurée accordée au scénario et au sujet. Il suffit de choisir un bon scénariste, Victor Hugo par exemple, et à partir de là le sujet fait la force du film... Au contraire, mon idée était de prendre le sujet le plus basique, une histoire d'amour avec de petites disputes et des scènes où ils font l'amour parce qu'ils s'aiment, voilà tout. Et si ça se passe mal pour eux, ce n'est pas de leur fait, ça leur tombe dessus, ils n'y sont pour rien et n'ont rien fait de mal.

Du coup vos scénarios ne doivent pas être très développés...

Au contraire, ils peuvent être très travaillés, très littéraires et poétiques. Si je veux presser les choses, il faut bien que j'écrive, que j'aille au bout de l'écriture, et au bout de l'écriture, il y a la poésie. Je n'essaie pas ensuite d'illustrer ce que j'écris, mais simplement d'en retrouver la sensation. C'est un travail purement sensuel, et assez déroutant pour les lecteurs de scénario, ceux qui donnent leur avis aux décideurs, aux financeurs. Ils ont tellement l'habitude de lire des scénarios très pensés que c'est pour ça qu'on se retrouve avec des films où tout devient prévisible et ennuyeux, où les acteurs ouvrent la bouche pour dire quelque chose qui a été réfléchi par quelqu'un qui en a discuté avec quelqu'un d'autre pour conclure qu'il doit dire ceci pour signifier cela. Le résultat est alors forcément du niveau d'un téléfilm de chaîne publique : affligeant !

© ROGER ARPAJOU

"Je n'ai aucune intention et je ne veux pas en avoir. Je n'ai rien à dire, au sens intellectuel. Je veux seulement jouer avec des sensations. (...) Je ne veux pas être sur le registre du cinéma d'auteur qui explique quelque chose. Le cinéma qui pense me gonfle."

À la lecture du scénario, des partenaires financiers qui semblaient "évidents", comme Arte, ont refusé d'investir dans *Twentynine Palms* comme dans *Flandres*, votre nouveau projet. Quelle leçon en tirez-vous ?

Tous mes projets ont été dans un premier temps refusés. (*rires*) J'en ai conclu qu'il fallait que je prenne un intermédiaire pour expliquer ce que je veux faire. J'ai besoin d'écrire d'une certaine façon, mais ce n'est pas ainsi qu'il faut présenter le film. Il faut être plus académique pour les comités de lecture, ne pas être trop singulier, sinon on est sanctionné. J'ai donc un traducteur, en quelque sorte.

Ce "traducteur" vous apporte-t-il des idées éventuelles ?

Non, parce que je ne me sers pas de son travail. Peut-être que les lecteurs de scénarios ont des attentes que l'auteur n'a pas forcément. Il veulent savoir où l'action se déroule, ce qui est dit, ce que tel personnage fait. C'est normal, ils ont quarante scénarios à lire et ne vont pas accorder du temps au texte...

C'est la première fois que vous tournez avec des acteurs dits professionnels, puisque Katya Golubeva a tourné notamment pour Sharunas Bartas et Leos Carax, et David Wissak a tenu de petits rôles pour la télévision aux États-Unis. Qu'est-ce que cela changeait pour vous, qui n'aviez jusqu'à présent que tourné avec des "non-professionnels" ?

Katya et David sont deux mauvais acteurs. C'est-à-dire qu'ils ne savent pas jouer, je l'ai vu tout de suite. Mais ce n'est pas leur talent qui m'intéressait, c'est eux. Je les ai empêchés de jouer, en travaillant de la même manière que pour *L'humanité* et *La Vie de Jésus*, en coupant, en nettoyant ce qu'ils faisaient, sans leur donner de scénario ou d'explications, en les laissant dans une inconscience nécessaire au tournage.

Katya est facilement théâtrale, son jeu est très chargé, et j'ai dû casser ça très vite. Elle savait que je ne voulais pas d'elle en tant qu'actrice, et si elle s'appelle Katya dans le scénario, ce n'est pas pour rien. Elle l'avait accepté, mais il lui était très difficile d'être elle-même. Et pour David, c'était pareil, l'Actor's Studio dans toute son horreur ! Je lui ai dit que je ne voulais pas de ça, mais il ne pouvait pas faire autrement, et ça se voit parfois dans le film, je n'ai pas pu tout éliminer. C'était plutôt en le surprenant que j'arrivais à passer outre, et au montage j'ai essayé de couper son sur-jeu. Ils ne se sont pas forcément aperçus que ce qu'ils étaient en train de faire, c'était être eux-mêmes dans une situation de fiction. Mais eux ne sont pas fictifs. Le fait qu'ils soient acteurs ou pas n'est pas le problème puisque je n'ai pas utilisé leurs compétences. En l'occurrence elles me gênaient.

Ils apprenaient les dialogues ?

Oui, sur le plateau. Lui ne parlant pas français,

il ne comprenait pas ce qu'elle disait. Et elle, de toute façon, elle ne s'intéressait pas à lui. Elle a rejeté d'emblée le scénario, le film et son partenaire. Mais j'ai utilisé ça, c'était d'ailleurs assez compliqué.

Pourquoi les avez-vous choisis ?

Le casting a été influencé par le financement du film, qui s'est construit avec l'Avance sur recettes, Canal+, le distributeur américain et un partenaire allemand. Le financement étant essentiellement français, il fallait que la moitié des dialogues soit en français, c'est la règle. Mais je ne voulais pas tourner avec des acteurs français, ça ne collait pas avec le scénario. J'étais donc très content de trouver une actrice russe qui parle mal le français. Je voulais qu'il y ait un problème de communication entre les personnages, ne pas comprendre ce qu'ils racontent car ça ne m'intéressait pas. Dès que je comprends, ça me paraît très prétentieux, et j'ai très peur de prétendre dire quelque chose. La scène de la glace va dans ce sens : ils ont une conversation complètement absurde. Et le reste du temps, ce qu'ils disent est très banal. Je crois qu'il y a dans la banalité quelque chose de profond, et dans la profondeur apparente, quelque chose de très prétentieux et très vain. Donc tout a une incidence sur le film : le financement sur le choix des acteurs, le choix des acteurs sur le scénario...

Comment les dirigez-vous ?

Ma direction d'acteurs est très simple, je ne les contrarie pas tellement. Pour les scènes d'amour, David poussait des cris sans que je lui demande de le faire. Au montage, je me suis aperçu que c'était pas mal. S'il s'agit de montrer sur un écran de cinéma des gens qui baisent comme dans la vie, ce n'est pas intéressant ! Et il a parfois fallu que je me batte, avec Katya surtout. Elle m'a cassé les pieds pendant des heures parce qu'elle ne voulait pas jouer nue. Je lui répondais : *"tu me fais chier !"* Nos rapports étaient très violents, mais elle a fini par tourner les scènes comme elles sont dans le film parce que cette violence l'a conduite à ça. On partait ailleurs, ça devenait étrange, fantastique.

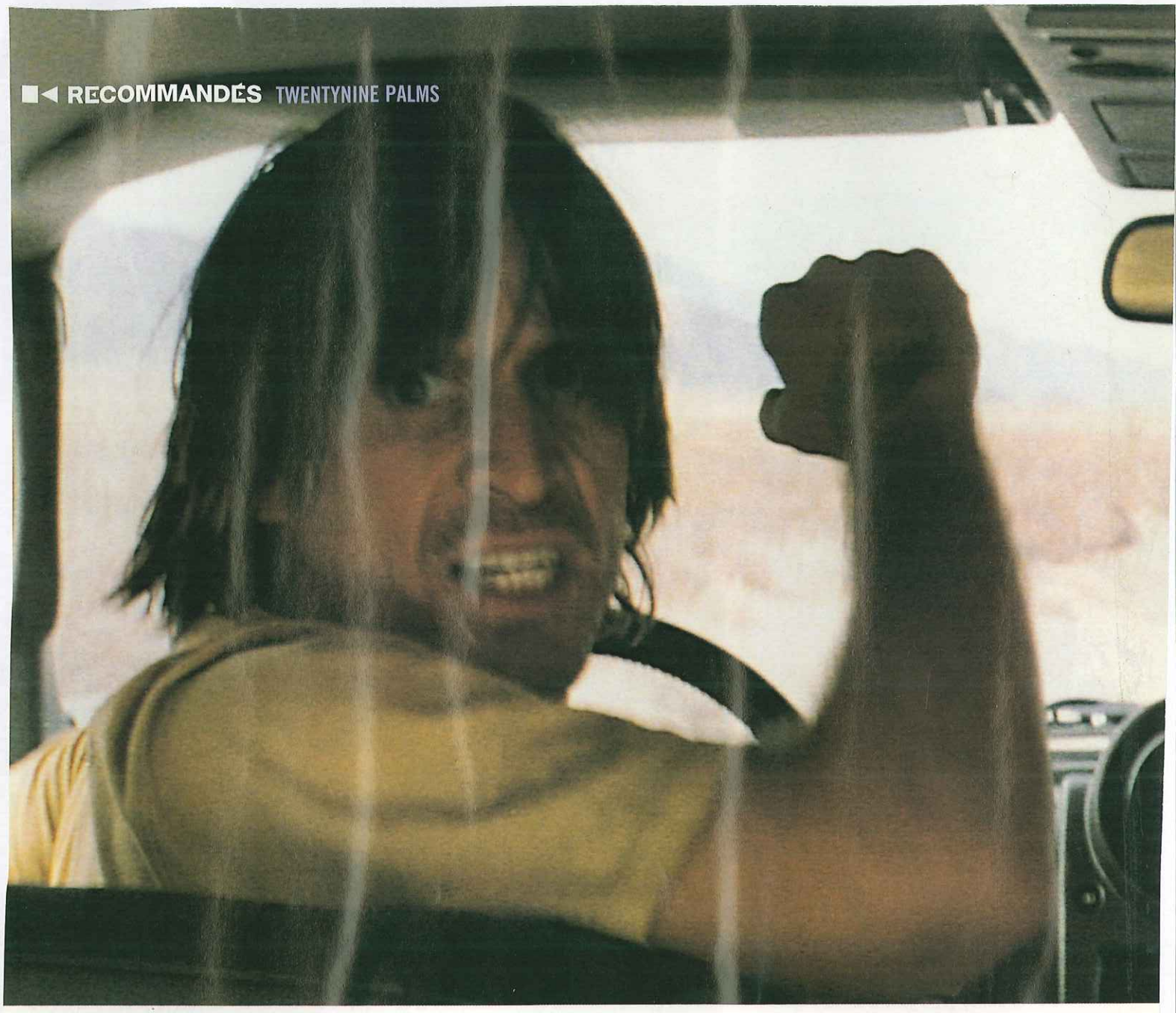
Je savais qu'il fallait que je prenne de mauvais acteurs, je voulais les filmer de loin. Ce qui comptait le plus, c'était le fond, le paysage. Eux, qu'ils restent loin derrière, qu'ils racontent des trucs pas très importants... Parfois, quand je remarquais qu'ils ne jouaient pas très bien, je laissais faire. Je préférais que le spectateur soit attiré par le fond du plan. C'est un film qui aspire les personnages vers le fond et les fait disparaître, un peu comme la disparition des figures au début du vingtième siècle dans la peinture : vous prenez un tableau de Cézanne, vous enlevez les sujets, vous avez un Rothko. L'abstraction picturale est déjà là. J'avais donc envie de ne pas appuyer sur les figures alors qu'aujourd'hui, dans le cinéma, on force beaucoup les personnages, on cherche à les enrichir. Je n'ai pas établi le casting comme pour *L'humanité*, où j'avais besoin d'une figure. David, je l'ai trouvé très vite, il avait quelque chose de pathétique et de tragique à la fois qui m'a plu immédiatement. Elle, j'ai vu tout de suite qu'elle était profondément neurasthénique, et ça me convenait très bien. Lui ne parle pas français, et moi je parle très mal anglais, ça nous évitait les longues conversations qui ne servent à rien. Et elle, je ne comprenais rien à ce qu'elle me racontait, et tant mieux. Je ne voulais pas d'intimité avec eux, je ne voulais pas leur expliquer leurs personnages.

Après *L'humanité*, vous continuez à donner l'impression de mépriser vos acteurs...

Ce n'est pas vrai, je ne les méprise pas, mais je ne crois pas à l'amour des acteurs, parce que ce qu'on fait ensemble est beaucoup trop douloureux. Je ne vois pas comment on peut s'aimer dans le travail quand ils sortent leurs tripes comme ils le font. Après, pourquoi pas, mais pas pendant. Ou alors, on fait semblant. Ils ont accepté leurs rôles, on passe un contrat, donc il faut le faire, et ce n'est pas drôle. Il n'y a pas d'amour là-dedans.

Que représentent les flashes de lumière dans la nuit que David regarde à télé, dans la chambre du motel ?

C'est une œuvre de Thomas Demand, un plasticien allemand qui fait des installations de films d'art dans les musées et qui a correspondu avec moi après *L'humanité*. J'aime la compagnie de ces arts qui produisent de l'étonnement, on ne sait pas ce que c'est, ça ne commence pas, ça ne finit pas, ça a quelque chose de vain... J'aimerais bien faire ça, mais ce n'est pas possible au cinéma. J'aime aussi beaucoup certains artistes comme Steve MacQueen, qui fabrique quelque chose d'expérimental très intéressant pour le cinéma de fiction, dans les rapports



entre image et son, d'un point de vue purement formel alors que le cinéma est encore beaucoup dans le récit du théâtre filmé. Les cinéastes les plus intéressants, pour moi ce sont des gens comme Philippe Grandrieux par exemple. Avec *Twentynine Palms*, je voulais tendre vers l'expérimental, mais je savais qu'il ne fallait pas aller trop loin, sinon le spectateur n'en veut plus, et c'est lui qui m'intéresse. Je crois que j'ai quand même réussi à introduire de l'expérimental dans la fabrication de l'horreur et du suspense, dans la volonté de partir de presque rien. Pourquoi écrire des scènes dialoguées alors qu'il suffit de filmer le désert et de faire entrer un acteur dans le champ pour qu'il se passe quelque chose ? Ce n'est pas la peine de lui demander de méditer sur l'existence, ce serait redondant, ça ne servirait à rien.

Faire un film, c'est fabriquer un rythme sonore et visuel capable de mettre le spectateur dans un état qui peut l'ouvrir à l'introspection. Un film doit être une méditation sur soi, c'est aussi pour cela qu'il faut réduire le sujet. C'est comme l'expérience que l'on peut avoir en visitant une exposition de peinture et en ayant une conversation avec la toile. Moi, ça peut me bouleverser et m'enrichir, encore plusieurs jours après. Je me sens beaucoup plus proche des artistes peintres et des questions qu'ils se posent, que des cinéastes qui pratiquent un cinéma de distraction dont on sort... distrait.

Pourquoi, après avoir cessé d'enseigner la philosophie, vous êtes-vous tourné vers le cinéma plutôt que vers un autre art, comme la peinture justement ?

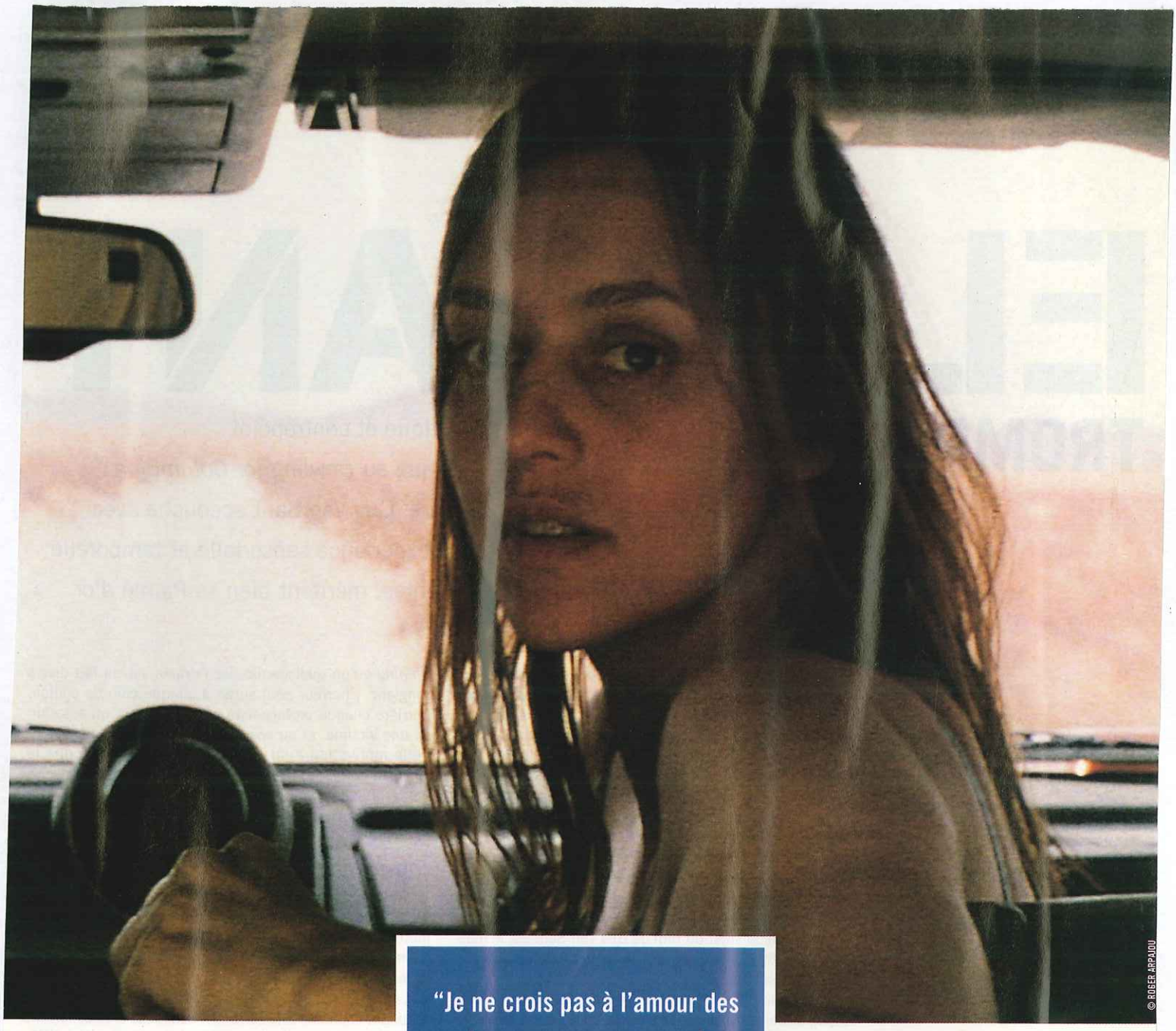
La philosophie, c'est trop abstrait, trop cérébral, il manque le corps, la terre, l'air... Mais il y a une continuité, j'effectue un retour aux questionnements de la philosophie par le biais du cinéma.

Mais surtout, le cinéma a une puissance d'évocation très forte. C'est une expression artistique qui reproduit le réel dans des formes assez proches de la réalité, et qui a donc de grandes capacités dans le questionnement du réel. Le temps et l'espace n'en sont pas éloignés, les figures humaines sont à peu près les mêmes... Pour le spectateur qui, lui, est en quête de compréhension du réel, le cinéma est une expérience très riche. C'est une nécessité de s'interroger sur les autres, sur soi, sur la vie, l'existence, la condition humaine... Le cinéma, c'est ça, ça parle de l'invisible. En filmant, on parle d'autre chose. Il faut faire attention aux concepts, on pourrait peut-être parler de transcendance, mais en tout cas, il se passe pour le spectateur quelque chose d'indicible. Le problème, aujourd'hui, est que l'on tente politiquement d'encadrer et de concentrer cette expérience dans le divertissement alors que la philosophie n'est pas une distraction.

Vous faites pourtant appel à l'imagerie du cinéma de divertissement dans *Twentynine Palms*, au film d'horreur, au suspense...

Parce qu'il y a une énorme possibilité de travail avec le spectateur qui est plein de cette imagerie, et le film, justement, peut s'en débarrasser. Je peux réduire, ralentir, diminuer la signification, puisque le spectateur est en marche grâce aux clichés dont il est gavé. L'idée n'est pas de contempler quelque chose qui est chargé de sens, c'est au contraire le film qui est quasiment vide, et le spectateur qui est plein. L'équilibre s'établit entre le spectateur, par rapport à la peur qui est en lui, et le film lui-même, qui est vide.

Ce que j'ai appris avec l'enseignement de la philosophie, c'est que tout l'art de l'éducation est de désapprendre et non d'apprendre. L'idée que la connaissance est une conquête est fausse. Connaître, c'est éliminer ses préjugés et ses croyances afin d'arriver à une sorte de dénuement. Dans mes films, je retranche et j'élimine sans arrêt, surtout avec les acteurs, parce que le cinéma ne doit pas apprendre quelque chose au spectateur. Au contraire il faut débarrasser le spectateur de ce qu'il croit, faire le vide plutôt que lui expliquer que là, l'acteur va dire



© ROGER ARPAJOU

quelque chose d'important. L'acteur n'a rien à dire. Il fait, c'est tout. Dans le film, il n'y a jamais la moindre méditation de la part des acteurs. Ils sont présents dans le monde, ils contemplent, sentent, touchent, mais ne méditent pas. Leurs relations entre eux et avec l'environnement sont très primitives, et en même temps ils sont des abstractions, des morceaux de nous, car il ne s'agit pas non plus de reconstituer le réel, ce serait comme se regarder dans un miroir, ça ne sert à rien. Il faut déformer le réel, que ça ait l'air vrai parce qu'il y a un besoin de réalisme au cinéma... jusqu'au moment où c'est faux, où c'est étonnant. C'est à ce moment-là qu'apparaît une puissance d'évocation propre au cinéma. Une puissance phénoménale, bien plus forte que dans n'importe quelle autre forme d'expression artistique.

Quand vous travaillez sur un film, essayez-vous, vous aussi, de "désapprendre" des autres cinéastes ?

Ma concentration est trop forte dans ce que je fais pour être sensible à autre chose. Je suis enfermé dans mon sujet, et cet enfermement m'empêche de regarder ailleurs. Je suis influencé, naturellement, mais je ne m'en occupe pas puisque les références sont là, et si elles sont là, c'est sans doute qu'elles ont lieu d'être. J'ai toujours pensé qu'un cinéaste n'a rien à apprendre des films, au contraire. Le cinéma est une expérience pour spectateurs, pas pour cinéastes. Les films des autres ne me servent à rien, sauf en tant que spectateur. Mais le jour où l'on décide d'être cinéaste, je pense qu'on n'est plus spectateur. Moi, j'apprends plus en me baladant dans un train, sur une plage ou en faisant la vaisselle qu'en allant au cinéma.

> **"Je ne crois pas à l'amour des acteurs, parce que ce qu'on fait ensemble est beaucoup trop douloureux. Je ne vois pas comment on peut s'aimer dans le travail quand ils sortent leurs tripes comme ils le font."**

Allez-vous tout de même voir des films ?

Je vais voir des films, mais je ne retrouve pas les sensations que j'ai eues dans les années 70 et qui me donnaient envie de faire du cinéma. La conception du cinéma a changé, elle est aujourd'hui très sociale, sociologique, gonflante. C'est la distraction qui pose problème, le divertissement.

Ce que j'aime, c'est ne pas comprendre, ne pas savoir où on va. Ma conception du cinéma me rend hermétique à une très grande majorité des films. Par contre, tous ceux qui partagent cette conception me touchent. La poésie me touche, il n'y a que la poésie, tout le reste est trop pensé, trop réfléchi, trop écrit. Et puis il y a tel acteur dedans, etc. C'est du cirque, du grand-guignol. Je n'y crois pas. Et le spectateur a besoin de croire.

Le cinéma est un art, donc il doit être entre les mains d'artistes qui tentent de comprendre ce moyen d'expression qui est très compliqué pour essayer par des plans, par de l'écriture, d'être en accord avec la modernité, car l'histoire du cinéma avance. Le spectateur a une culture cinématographique de plus en plus élaborée, beaucoup de plans sont devenus inutiles parce que c'est lui qui les fait. C'est pourquoi le cinéma sera de plus en plus elliptique, son écriture de plus en plus inachevée. Le poète doit être dans une sensibilité moderne, comme le musicien, il doit être en accord avec la petite musique qui fait qu'il appartient ou non aux artistes. En cherchant des formes, je suis en quête de cette musique.

PROPOS RECUEILLIS PAR SÉBASTIEN ORS