Mars 2013 / N° 66 / 6,90 €

Transfuge

TRANSFUGE

Choisissez le camp de la culture

DAVID VANN

DANS SON NOUVEAU ROMAN,
L'AUTEUR CULTE DE SUKKWAN ISLAND
DÉVOILE LA PART D'OMBRE DE L'AMÉRIQUE

ENTRETIEN AVEC UN TRAGIQUE

LITTÉRATURE

LIVRE DU MOIS : KEVIN POWERS
STEPHEN KING, GRAND AUTEUR POPULAIRE ?

CINÉMA

DOSSIER : BRUNO DUMONT FILME CAMILLE CLAUDEL
FILM DU MOIS : MYSTERY, DE LOU YE
LES ACTEURS FRANÇAIS, CES MONARQUES

M 09254 - 60 - F: 6,90 €

Coucher avec sa cousine peut poser quelques problèmes

PAR VINCENT JAURY

David Vann

C'est à partir de ce problème, cette question, ce passage, que le romancier américain David Vann déplie l'histoire affreuse de son dernier roman, *Impurs*. Les Français l'avaient découvert avec *Sukkwan Island* (éditions Gallmeister), best-seller immédiat, roman sur un père qui entraîne son fils, Roy, à s'isoler de tous avec lui, dans une cabane ; les deux finiront par se haïr. Roman familial cauchemardesque : on est au cœur de l'univers de Vann.

Passons sur *Désolations* (éditions Gallmeister) qui nous avait moins convaincus. Vann revient avec *Impurs* (éditions Gallmeister), roman viscéral réussi à l'instar de *Sukkwan Island*. Ça commence comme du Tchekhov (roman familial dilettante), ça continue comme du Bernhard (roman familial violent, gangrené par la haine) et ça finit comme un film d'horreur et dans un panthéisme New Age délirant, sinon fou. Ce roman hybride, nous raconte David Vann qui met les tripes sur la table, est très proche de sa propre vie. *Oh My god !* Ce Vann est un furieux : il s'agit d'un fils qui enterre sa mère vivante !

Kevin Powers

Un autre Américain publie un premier roman impressionnant, Kevin Powers, avec *Yellow Birds* (Stock). Il raconte son expérience en Irak, à Al Tafar, en 2004. A travers un lyrisme frisant la naïveté, (il n'avait que 17 ans quand il est parti en guerre), des images réussies, il raconte la cruauté de la guerre, de sa guerre, son absurdité permanente, la folie qui y rôde sans cesser, l'impossible retour du vétéran, la détresse de celui qui tue trop tôt son innocence. Il voulait devenir un homme, nous dit-il dans l'entretien : il l'a payé bien cher. Sa tristesse est grande.

Bruno Dumont

Il signe peut-être son plus beau film : *Camille Claudel 1915*. Juliette Binoche, en retenue, excelle dans son travail d'actrice. Grâce d'une sainte, larmes amères, rires tendus, silences résignés, grimaces de malade : son visage exprime à la perfection une palette large de sentiments. Le film est rigoureux, les plans fixes, dépassionnés et dépouillés jusqu'à l'os. C'est l'anti *Camille Claudel* de Bruno Nuytten, romantique en diable. Le réalisateur empreint de mysticisme, semble garder ses distances dans ce film vis-à-vis de ses penchants habituels, pour montrer. Bassement montrer, pourrait-on dire. Montrer quoi ? Le quotidien de Camille, trois jours, 1915, asile psychiatrique de Montdevergues, ennui, répétition des gestes, joie, crainte, doute, fatigue, faim, sommeil : tout y passe, c'est-à-dire pas grand-chose ; l'oisiveté tout au plus. Montrer en élargissant la focale, mais pas beaucoup plus : le fonctionnement d'un asile psychiatrique. Le film est comme une peinture réaliste. C'est, me semble-t-il, la plus belle force du film : avoir évacué la tentation bien tentante de faire du drame ou du tragique avec ce sujet-là (même si des traces de l'un ou de l'autre apparaissent ici et là dans le film). Dumont, paisiblement, prend des notes, cadre, observe, « soustrait », comme il nous le dit dans son entretien. Pas la peine d'ajouter du drame au drame ; c'est tout l'art minimal de Dumont. Camille Claudel ne sortira jamais de cet asile, elle y mourra, 30 ans plus tard. Rien à ajouter, pourrait nous dire l'élégant Dumont.

CAMILLE CLAUDEL 1915

Bruno Dumont filme le calvaire sublime d'une artiste

Bruno Dumont est une splendide anomalie dans un cinéma français ronronnant et trop raisonnable. Avec ce *Camille Claudel 1915* à l'intensité dépouillée, il saisit une Juliette Binoche magnétique au fil de plans fervents et rigoureux. C'est d'ores et déjà un des grands films de 2013 et l'occasion de revenir sur un cinéma où la réalité la plus humble, voire la plus triviale, ouvre à une quête de la transcendance.

Dossier coordonné par Damien Aubel et Vincent Jaury
Illustration Killoffer

HEUREUX LES SIMPLES D'ESPRIT

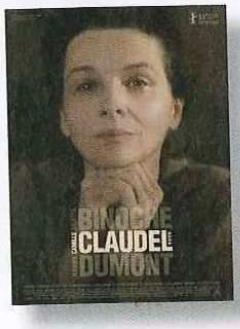
Avec *Camille Claudel 1915*, Bruno Dumont livre un chef-d'œuvre de dépouillement et d'intensité, porté par une Juliette Binoche habitée. Ou comment faire de la simplicité un art majeur, d'une rare puissance.

PAR DAMIEN AUBEL

Juliette Binoche, dans *Camille Claudel 1915*

Quoi de plus casse-gueule qu'un *biopic*? Grosses machines à vocation de *blockbuster* et vitrines de luxe pour performances histrioniques, ils sont responsables des pires dommages collatéraux infligés au cinéma ces dernières années. On ne compte plus les victimes du genre, tombées au champ de l'académisme pompier : Ray Charles, Johnny Cash et autres Hitchcock transformés en chair à multiplexe. Qu'on se rassure : Camille Claudel, déjà suffisamment malmenée par la vie, échappe à ce funeste destin. Grâce à Bruno Dumont, anomalie précieuse dans un cinéma français trop souvent embourbé dans ses tics naturalistes, elle reçoit enfin l'hommage que le mélo fiévreux de Bruno Nuytten (*Camille Claudel*, 1987), parfois empâté dans un lyrisme de pacotille, ne lui avait rendu qu'imparfaitement. Il faut dire que Dumont, dernier porteur crédible de la bonne parole bressonienne d'un cinéma mystique et rigoureux, dispose d'un atout de poids : Juliette Binoche *herself*. Elle n'est pas seulement l'ambassadrice internationale, aux côtés d'Isabelle Huppert ou de Catherine Deneuve, de la qualité auteuriste à la française : c'est aussi et d'abord ce qu'on appellera une actrice-étincelle. Une de ces actrices qui s'embrasent lorsqu'elles sont propulsées dans un univers aussi fort et obsessionnel que celui de Kieslowski, ou, en l'occurrence, de Bruno Dumont. Il faut remonter à Dreyer ou à Bergman, à Renee Falconetti ou à Gena Rowlands, pour trouver une intensité aussi radicale au service d'un film aussi délibérément simple. Car c'est bien de cela qu'il s'agit dans ce *Camille Claudel 1915* : un éloge de la simplicité.

CAMILLE CLAUDEL 1915
avec Juliette Binoche, Jean-Luc Vincent...
Arp Sélection
sortie le 13 mars



L'art de la simplicité

Pour Bruno Dumont, la simplicité tient d'abord du dogme esthétique. Le scénario est ainsi raboté jusqu'à l'os, la biographie de Camille Claudel réduite à un point dans le temps : trois jours de 1915, à l'asile de Montdevergues (où elle s'éteindra environ trois décennies plus tard), dans la campagne provençale, scandés par les occupations les plus banales (se laver, manger, prier). Seule rupture dans la routine et la mortification de l'internement : la visite de Paul, le frère attendu comme le messie qui se refusera pourtant à la faire sortir. Une histoire qui tient sur un demi timbre-poste, donc, et que Dumont donne à voir avec la même exigence de simplicité intransigeante. Une palette minimaliste de couleurs résume ainsi la tonalité d'un film où les gris, les blancs et les noirs ne donnent même pas l'impression de contraster avec les rouges éteints des tapis et des tentures qui décorent quelques-unes des pièces. Ce parti pris d'économie chromatique est pourtant loin d'amoindrir le rôle des images. Bien au contraire : Bruno Dumont privilégie la force brute, spontanée, de ces dernières aux complications du discours et du dialogue. Car *Camille Claudel 1915* ne s'adresse pas prioritairement à l'intellect : le film préfère toucher en manipulant des images dont la simplicité, voire la naïveté, fait la force. On pense à la séquence où Camille s'assoit un instant dans un salon de l'asile, déjà occupé par deux pensionnaires plus âgées. Rien n'est dit, mais le passage a une densité exceptionnelle. Gros plan sur une fenêtre, puis sur le visage de Juliette Binoche, avant que la caméra ne cadre sur le tapis. Un

tapis sur lequel se projette l'ombre de la croisée de la fenêtre. La fenêtre comme indice d'une évasion rêvée, la croix du calvaire de Camille – peu importent somme toute les gloses, ce qui compte c'est la façon dont Bruno Dumont procède à un collage de symboles transparents, susceptibles d'émouvoir immédiatement.

Juliette et les simples d'esprit

Une histoire simple, des images simples – tel est le credo du réalisateur. L'esprit de *Camille Claudel 1915*, c'est la simplicité. Et on pourrait même dire sans calembour qu'il s'agit d'un film simple d'esprit. On le sait depuis la bande de glandeurs et de paumés de *La Vie de Jésus*: le cinéma de Bruno Dumont donne l'image à ceux qu'on méprise ou qu'on ne voit pas. Les petits, les misérables, les ratés, mais aussi les simples d'esprit, à l'image du flic de *L'humanité*, avec son inertie pataude. C'est ainsi qu'il fait jouer les pensionnaires du Montdevergues de 1915 par d'authentiques handicapées mentales. Alexandra Lucas et les autres résidentes de la maison d'accueil spécialisée avec qui le cinéaste a voulu travailler ne sont pas des figurantes ou des satellites d'une Juliette Binoche en majesté. Le film semble obéir à un impératif moral humaniste rigoureux: ne pas les écraser, ne pas les occulter. *Camille Claudel 1915*, sous son air d'austérité, est un des films les plus généreux qu'il nous ait été donné de voir. Il y a ainsi une très belle séquence, vers le début. Camille/Juliette est assise sur un banc, dans la cour, prenant son repas en solitaire, lorsqu'une des actrices/handicapées, Alexandra, la rejoint. La caméra répartit équitablement ses gros plans: les uns vont à Juliette Binoche, les autres à Alexandra, son pull noir, ses dents cassées, son rire qui dérange d'abord. Entre Camille et ses compagnes d'internement, mais aussi entre la star et ces femmes qui vivent en lisière de la société, une véritable égalité s'est instaurée. Bruno Dumont, l'ex-enseignant en philosophie, est d'abord un humaniste, qui ouvre largement le champ de sa caméra à tous ceux qui n'ont pas son bagage culturel et intellectuel. Mais pas de condescendance ici, encore moins de voyeurisme malsain pour une forme d'exotisme *freak*. Car, pour lui, les simples d'esprit sont des êtres supérieurs.

Le pur amour

Fous, débiles, déments, tout ce qu'on voudra au regard des normes habituelles de la raison et de la société, ce sont pourtant eux les vrais sages et les vrais spirituels. A l'instar de *Hors Satan*, avec son étonnant vagabond thaumaturge, *Camille Claudel 1915* fait aussi sien un des préceptes centraux des *Evangiles*: c'est aux faibles, aux marginaux, aux réprouvés qu'appartient Dieu. C'est la clef de voûte de ce qui est peut-être une des plus belles séquences du film. Alors que Camille prie dans la chapelle de l'asile, une des patientes se dirige vers elle en faisant de grands moulinets et en chantant l'*Alléluia*. Sourire radieux de Camille, qui entonne elle-même le chant de gloire. Comme si cette femme était le réceptacle de la grâce et la lui avait communiquée.

Non contents d'avoir une âme, les simples d'esprit ont aussi un cœur. Il y a quelque chose de dostoïevskien chez Bruno Dumont – une façon d'associer la bonté et la naïveté, voire l'idiotie. L'articulation entre les qualités morales et l'innocence intellectuelle est d'autant plus manifeste que Bruno Dumont introduit un repoussoir dans son film: Paul Claudel. Loin du bavard impénitent et râblé du *Journal* de Gide, qui le comparait à un « marteau-pilon » ce Claudel-là a quelque chose de falot et d'inconsistant. Tiré à quatre épingles, sanglé dans son costume d'homme du monde, il roule dans les paysages vallonnés de Provence au volant d'une exquise pétrolette. Bref, c'est un grand bourgeois un peu ridicule. Certes, on voit percer l'écrivain de génie lors d'une magnifique scène d'écriture dans la chambre spartiate d'une auberge: torse nu, les veines du front saillantes,

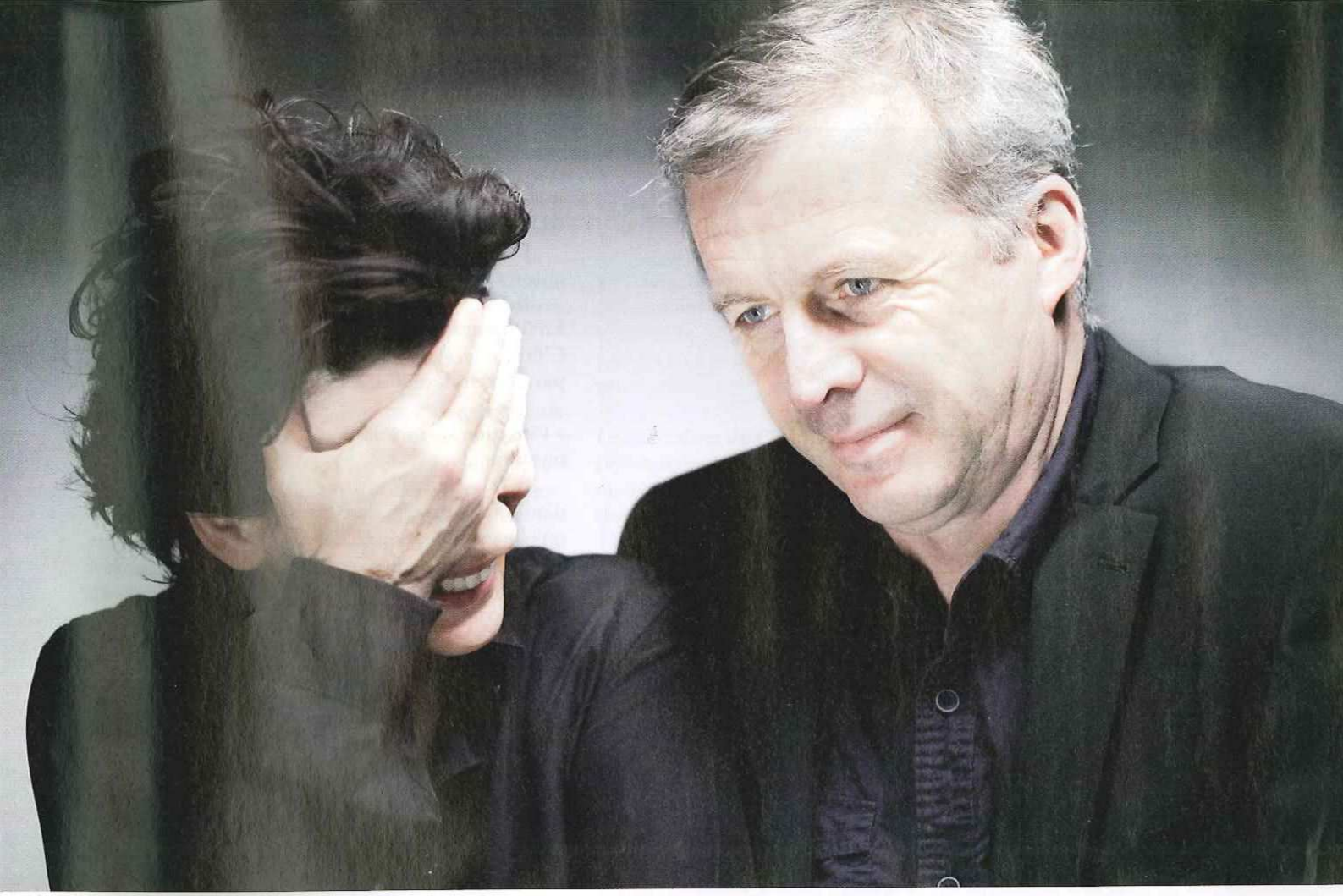
Il y a quelque chose de dostoïevskien chez Bruno Dumont – une façon d'associer la bonté et la naïveté, voire l'idiotie

on a l'impression qu'il s'empoigne littéralement avec les mots. Mais lorsqu'il finit par arriver à l'asile de Montdevergues, c'est moins le grand écrivain au Verbe habité qu'on voit qu'un grand bourgeois corseté, au cœur et aux sentiments bridés. Camille se précipite vers lui et se jette dans ses bras. L'angle choisi (une contre-plongée), le mutisme de Paul qui répond aux plaintes de sa sœur d'un sec « Camille ! » – autant de façons de marquer la froideur de celui qu'on a pourtant vu véritablement ému lorsque, la veille, il s'adressait à Dieu au bord de la route. Et on ne peut s'empêcher de comparer le moment des retrouvailles à celui qui précède: Alexandra annonce la venue du frère bien-aimé à Camille qui, ravie, court en trombe le rejoindre. Il émane, à cet instant, du visage de la messagère un véritable rayonnement de joie, comme si seul le bonheur de Camille lui importait, comme si ses émotions étaient tout entières suspendues à celles de sa compagne d'internement. La bonté, l'altruisme, l'empathie, bref, tout ce qui relève du cœur, sont du côté des simples, pas nécessairement des grands esprits.

« On a travaillé par SOUSTRACTION »

Juliette Binoche ne joue pas Camille Claudel : transfigurée par l'œil de Bruno Dumont, elle incarne littéralement l'artiste maudite. Un grand duo de cinéma est né. Rencontre avec les deux maîtres d'œuvre de *Camille Claudel 1915*.

PROPOS RECUEILLIS PAR DAMIEN AUBEL
PHOTOS OLIVIER ROLLER



Juliette Binoche, qu'est-ce qui vous attire dans le cinéma de Bruno Dumont?

Juliette Binoche : Son regard à travers l'objectif, un regard qui prend le temps de voir, qui essaie de capter l'invisible et le rien, de saisir une autre réalité. Une autre réalité, inventée, mais qui est plus proche de sa vérité à lui. Le bonheur que j'ai à voir certains films de Dreyer et de Tarkovski réside dans cette façon de trouver le vide dans le plein et ce vide-là m'attire. C'est quelque chose de rare et Bruno Dumont n'a pas encore été reconnu comme il le devrait. Metteurs en scène comme acteurs, doivent aller vers des forces différentes, capables de se confronter et de s'assembler. Notre rôle est d'attiser des feux nouveaux, de risquer des rencontres. Et comme Bruno ne travaille pas avec des acteurs, je me suis dit que j'allais l'appeler.

A quoi ressemblaient vos rapports sur le tournage?

Bruno Dumont : J'ai bien aimé la relation que nous avons eue, c'était une bonne relation. De temps en temps on sent que dans un film, la relation n'est pas juste. Parce que – elle ne va peut-être pas aimer – ce n'est pas l'acteur qui doit dominer.

J.B. : Tu ne vois pas ça comme une danse ? Pourquoi y aurait-il un dominé et un dominant ?

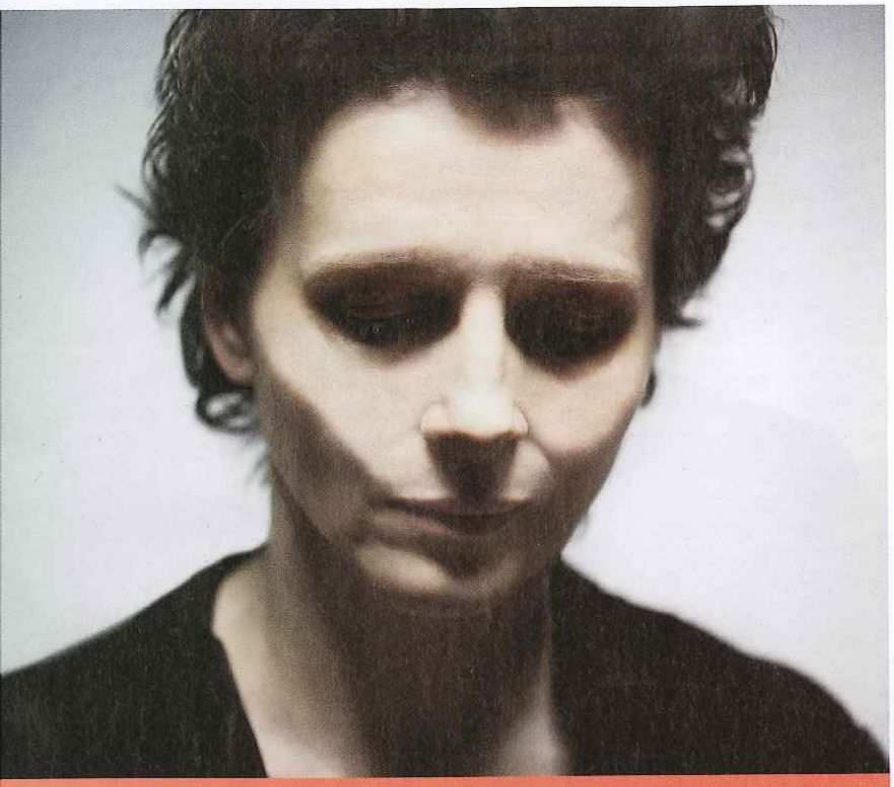
B.D. : Je pense qu'il y a une lutte nécessaire. Le metteur en scène doit diriger, or celui qui dirige est également celui qui domine. Elle s'est démenée tout le temps contre cette domination, ce que je comprends – elle n'a pas à l'accepter. Et cette lutte me plaît, elle est positive. Les acteurs et les metteurs en scène qui s'entendent merveilleusement, ça m'ennuie.

J.B. : Je n'ai pas l'impression d'avoir lutté avec toi. Ça a plutôt été une danse naturelle – on n'a pas fait d'efforts pour aller l'un vers l'autre –, il n'y a pas eu de confrontation non plus. Quand on est en pleine création, je me fiche de savoir qui est le metteur en scène ou l'acteur, il n'y a pas de différence. Ça, tu ne veux pas l'accepter.

B.D. : Non, je ne peux pas…

Passons de la confrontation à l'inspiration. Juliette Binoche, la Camille Claudel que vous interprétez aurait pu être incarnée par Gena Rowlands ou Renee Falconetti. Vous aviez en tête de grands rôles de femmes pour votre jeu?

J.B. : Non, on puise d'abord en soi, on travaille à partir de sa matière à soi, de ses espaces intérieurs. D'ailleurs, je ne parlerais pas de « jeu » pour ce film-là, mais plutôt de visitation. J'ai l'impression d'avoir été face à Camille, qu'elle était en moi et que j'étais en elle. Il m'est arrivé de me réveiller au milieu de la nuit, parce que j'avais peur, que j'avais l'impression d'être habitée. Est-ce que ça venait de moi ? Est-ce qu'il se passait autre chose ? Je n'en sais rien, mais c'était la première fois que ça m'arrivait sur un tournage. Parfois, j'avais des bouffées de pleurs sans savoir pourquoi. Sans doute parce que je voyais dans cet enfermement et cet abandon de la famille quelque chose d'insupportable, d'insurmontable. Toucher à cette zone-là a dû fragiliser des zones en



Je n'ai pas l'impression d'avoir lutté avec Bruno. Ça a plutôt été une danse naturelle

moi. Je me suis sentie porteuse de sa misère. Mais on sait bien que la fragilité nous rend plus forts... L'espoir le plus grand est dans le désespoir.

Vous avez fait un gros travail de préparation?

J.B. : Au départ, j'ai éprouvé une certaine lourdeur pendant le tournage, puis j'ai senti une forme de légèreté, de libération. Parce que je n'ai rien eu, pas de scénario et que Bruno m'a peu parlé de l'histoire. Il me l'a racontée deux fois au restaurant et j'ai essayé de noter sur la nappe en papier l'enchaînement des scènes pour savoir un peu où étaient le début, le milieu et la fin. Puis je me suis plongée dans tous les bouquins que j'ai pu trouver sur Camille Claudel et dans sa *Correspondance*. Je suis allée à Meudon et au musée Rodin et, en passant du temps avec les handicapées, j'ai compris l'univers dans lequel elle avait pu vivre. Bref, cette espèce de visitation de ce qu'avait pu être la vie de Camille s'est aussi faite petit à petit – en allant sur les lieux mêmes, à Montdevergues, en touchant son missel, en ouvrant une page au hasard... Ces petites choses m'ont permis d'entrer en liaison avec cet invisible mort qu'est Camille. Mais l'œuvre est tellement vivante, elle... C'est une œuvre très particulière, une matière qui est transformée en vibration et en lumière. Ce que n'a pas fait vraiment Rodin. C'est du lourd Rodin, sauf aux périodes où il a été visité par Camille et où son travail est devenu aérien, transporté.

B.D. : Paradoxalement, moi, je n'avais rien d'autre que le corps de Juliette, son visage et son inconscient. Ce qu'elle vient de dire, là, c'est son travail – et le mien va au-delà.

J.B. : Bien sûr, mais il doit bien y avoir quelque chose au départ, une matière.

B.D. : Naturellement, mais Juliette me suffisait. En filmant son visage, je filmais quelqu'un d'autre. C'était elle, et tout d'un coup ce n'était plus elle. Ce paradoxe relève d'une espèce d'incantation.

« Visitation », « incantation » – on est dans un cinéma mystique...

B.D. : Oui, mystique et spirituel. Il s'agit d'adhérer à une espèce de transcendance, sachant qu'elle est inaccessible. On ne peut y parvenir que par la durée – la durée pendant laquelle la caméra est sur son visage, sur elle. On ne peut accéder à cet au-delà que par la présence. En voyant Juliette, en la filmant, quelque chose d'autre a lieu, mais dans le cœur du spectateur. Quand j'entends les gens parler du film, je suis parfois sidéré par ce qu'ils disent. Il leur arrive d'aller au-delà de ce qu'on a fait. Et c'est ça le cinéma. Un film n'est qu'un miroir dans lequel le spectateur se projette : nous, on se contente de travailler l'image, et le spectateur va au-delà. C'est la chimie du 35 millimètres, les plans, le rythme, qui fabriquent un au-delà. C'est pour ça que je fais des films.

Puisqu'on parle de mystique, il y en a un dans votre film, et pas n'importe lequel : Paul Claudel...

B.D. : Lui est chrétien et il y a dès lors un barrage d'ordre idéologique. Le mystique est au-delà du chrétien, et je pense que Paul Claudel est transcendé. Je crois que son idéologie chrétienne l'aliène – tout comme Camille est aliénée par son propre mal – mais la mystique les traverse tous les deux. Je suis persuadé que la vie spirituelle dépasse très largement le chrétien catholique engoncé qu'était Paul Claudel.

Il y a une très belle scène où l'on voit Paul Claudel écrire torse nu, comme un lutteur, comme si l'écriture était un travail physique...

B.D. : Mais le vrai travail, comme disait Proust, se fait dans la littérature. On passe sa vie à vivre des choses, mais c'est la dimension artistique qui crée la profondeur de champ. S'il n'y a pas de littérature, s'il n'y a pas de cinéma, il n'y a pas d'art, donc il n'y a pas de vie spirituelle.

Mais Camille Claudel est précisément une artiste qui, au moment de l'histoire, ne crée plus...

B.D. : Elle a créé. Elle appartient à la mémoire du spectateur qui la connaît : inutile, donc, de surcharger, puisque le spectateur est déjà chargé.

Vous attachez beaucoup d'importance au refus de la surcharge?

B.D. : Je disais souvent à Juliette : *« Neutralise-toi. »* Le problème de l'acteur, c'est souvent le « sur » :

surjouer, surdimensionner, surmener. Par crainte peut-être de ne pas en mettre assez. C'est à moi de lui dire d'en faire moins. On a souvent travaillé par soustraction dans les prises. Comme en sculpture : on retire sans cesse.

J.B. : C'était aussi la décision de départ : avoir le courage de plonger et retirer au fur et à mesure. C'était une façon de se jeter à l'eau.

B.D. : La forme apparaît par soustraction.

Pour en revenir à Camille, elle est elle-même soustraite au reste de la société…

J.B. : On ne lui a pas pardonné sa passion pour l'art, ni de vouloir être indépendante à cette époque. Sa vie a été une succession d'humiliations, qui lui ont aussi permis de parvenir à l'humilité et à l'épreuve de la solitude et de l'enfermement. C'est l'aventure que j'ai voulu vivre dans cette histoire : comment se laisser filmer sans aucune volonté dans ce désespoir fou, dans cet abandon insurmontable. C'était parfois insurmontable de sentir son abandon. C'était une sorte de plongée intérieure avec l'espoir que Bruno en fasse de l'art à l'arrivée.

B.D. : Il s'agit d'une femme qui a aimé éperdument, qui s'est élevée très haut par la grâce de l'art, mais que l'on voit dans le film en train de tomber. C'est une chute, mais qui se fait doucement : elle garde son intelligence, sa lucidité. Ce qui est tragique, c'est précisément cette lucidité.

La sculpture, la peinture – ce sont des modèles pour le cinéma ?

B.D. : Les moyens de composition sont les mêmes, mais il faut transposer. Le pire au cinéma, c'est de faire de la peinture. C'est une erreur fondamentale – les plans picturaux me répugnent. Mais dans la façon de composer un cadre, il y a des choses à prendre du côté des peintres. Ou même, la manière dont une forme apparaît en sculpture, par soustraction, c'est une approche très intéressante pour le montage. Lors du montage, on coupe, on retire.

Cette quête de l'épure, vous la partagez avec Dreyer, Bresson…

B.D. : Ce sont des artistes spiritualistes. En littérature, en peinture, en cinéma, certains ont la conviction que l'art est un moyen d'expression. Ce n'est pas quelque chose de fini : ce n'est qu'un moyen pour passer à autre chose.

Mais ce spiritualisme est associé chez vous à une attention méticuleuse portée au quotidien. Il n'y aurait pas là un paradoxe ?

B.D. : On n'atteint la transcendance que par le quotidien. On ne peut pas filmer la transcendance, c'est ridicule. On ne peut pas filmer ce qui est invisible. C'est par le quotidien, par le passager qu'on atteint les formes les plus élevées. Je préfère filmer Juliette devant sa casserole : il y a quelque chose d'autre qui passe. Ce n'est pas la peine de la filmer dans une sorte d'état de grâce, ça n'existe pas. Il faut bien voir que le scénario repose sur le journal médical, c'est-à-dire un récit factuel, au jour le jour, des gestes de Camille Claudel, qui ne fait quasiment rien. Et le fait d'avoir monté un scénario sur ces faits banals donne, à mon avis, un surcroît d'intensité. Je trouve que Juliette est d'autant plus percutante que ses actions se réduisent à de simples gestes, lorsqu'elle est assise sur son banc par exemple. Les plus beaux plans sont ceux où elle se diminue, se restreint.

Le quotidien de Camille est aussi celui des autres personnages – qui sont d'authentiques handicapées mentales. Comment joue-t-on avec des non professionnelles comme elles ?

J.B. : En passant du temps avec elles, en n'étant ni trop proche, ni trop éloignée. C'est cette distance qui a été difficile à trouver, tant j'ai eu envie d'aller vers elles.

Je préfère filmer Juliette devant sa casserole : il y a quelque chose d'autre qui passe.

Pourquoi avoir fait le choix de tourner avec elles ?

B.D. : Pour cette même raison que j'ai tourné sur une vraie montagne. Je ne l'ai pas recréée en studio. J'ai besoin de la réalité, de la vérité secrète de cette personne. Jamais l'idée ne me serait venue de demander à des comédiennes de singer des handicapées mentales. L'ambition du film c'est quand même d'essayer de dire la vérité de Camille Claudel : la vie dans un asile. Et la seule façon de la dire, c'est avec de vraies personnes, avec la réalité de la déficience mentale.

Adelaïde Leroux et Samuel Boidin, dans *Flandres*

TRISTESSE DES CHAIRS

Fil rouge du cinéma de Bruno Dumont, la chair y apparaît dans toute son ambiguïté. Du trivial au sublime, retour sur un cinéma du corps.

PAR LOUIS SÉGUIN

Le premier plan de *Camille Claudel 1915* montre le personnage éponyme, interprété par Juliette Binoche, de dos et s'attache plus précisément à sa nuque. Le dernier plan (et pardon pour le suspens) montre son visage éclairé par le soleil provençal. Un vague sourire énigmatique flotte sur ses lèvres avant qu'un texte ne défile, nous apprenant, lui apprenant, qu'elle restera encore vingt-neuf ans dans cet asile où elle ne supporte pas de vivre, et où elle mourra. Il faut la durée d'un film pour parvenir à ce long dévoilement, passer de la nuque (le passé) au visage tourné vers l'avenir désespéré. Dans cet intervalle, Bruno Dumont arrime sa caméra à un pur présent, par la présence du corps de son actrice. Dans les toutes premières minutes, Camille Claudel se déshabille pour aller au bain. Rien de moins érotique pourtant que ce corps qui voudrait être ailleurs et qui est tout bêtement là, nerveux et rosâtre. La sculptrice, ex-modèle et ex-maîtresse de Rodin, n'est plus désirable. Mais il faut s'y faire : même quand il est devenu ennemi, le corps reste toujours un corps.

Bruno Dumont, dans chacun de ses films, place le corps de ses comédiens au centre de la lutte entre sublime et grotesque qui les possède. Le corps, notamment féminin, se donne toujours dans son ambiguïté : à la fois manifestation de la trivialité de la chair et ouverture vers le divin (ou le malin), en tant qu'objet de désir. La mise en scène de la chair par Bruno Dumont oscille entre ces deux pôles esthétiques (le corps renvoyant à une cosmogonie du

désir *versus* le corps comme boulet de l'esprit), parfois dans le même plan. La jeune héroïne d'*Hadewijch* ne supporte pas que les hommes regardent son corps, qui n'appartient qu'à l'Esprit saint : « *mon corps me fait mal* », dit-elle. Après avoir commis le mal au nom de Dieu, la jeune femme s'immerge dans un étang, espérant absoudre ses péchés par la dissolution de sa chair. Une purification du corps par l'élément liquide qu'on retrouve dans la scène du bain de *Camille Claudel 1915* ou dans Hors Satan lorsque la routarde démoniaque se plonge dans l'eau après que « le gars » l'ait exorcisée en lui faisant l'amour.

Car le coït proprement dit est le lieu de mise en scène privilégié pour exprimer l'ambivalence de la chair. Freddy, le personnage principal de *La Vie de Jésus*, fait l'amour comme il frappe, pour se libérer du mal qui l'habite. Il conduit sa maîtresse (Marie) en mobylette dans un champ. Le cadre est large, les personnages se déshabillent. Puis, par un de ces raccords que Bruno Dumont affectionne, on voit les sexes des personnages en gros plan, pour un coït qui durera moins d'une minute. Ensuite, on voit Freddy l'air apaisé et Marie l'air absent, et le plan de mobylette réapparaît en miroir, le véhicule traversant le cadre en sens inverse. Faire l'amour dans les champs, chez Bruno Dumont, exprime moins une visée bucolique que l'animalité des corps. Dans *Flandres*, la jeune Barbe fait l'amour dans un bois ; plus tard dans le film, elle fera l'amour dans une voiture ; puis dans une porcherie. La porcherie est aussi le décor d'une séquence très troublante de *L'humanité*. Pharaon, personnage à la sexualité trouble, caresse une truie que ses petits tètent. Bruno Dumont filme alors la chair de la truie comme on filmerait le corps d'une femme, introduisant plus d'érotisme ici que dans la plupart des scènes de sexe de sa filmographie.

Le cinéaste, par sa mise en scène, révèle une frontalité de la chair. Une obscénité des organes sexuels, béants. Au début de *La Vie de Jésus*, Marie se lave le sexe sur le bidet ; l'image, qui allie la trivialité à la beauté, provoque chez Freddy une crise d'épilepsie, comme s'il en avait trop vu. Dans *L'humanité*, la jeune Domino, repoussée par Pharaon, pleure sur son lit, tandis que Bruno Dumont la cadre tout à fait comme le sujet de *L'Origine du monde* de Courbet. Mais si résonances picturales il y a chez le cinéaste, c'est moins du côté de Bonnard et de ses femmes au bain ou de Courbet que de celui de Brueghel l'ancien ou de Jérôme Bosch qu'il faut les chercher. La trivialité du sexe (l'organe comme la pratique) dans le cinéma de Bruno Dumont rappelle les femmes de carnaval des primitifs flamands, qui soulèvent leur robe sans pudeur.

Cette trivialité confine parfois à la violence, quand elle n'y sombre pas tout à fait. *Twentynine Palms* montre pendant deux heures l'épuisement sexuel et sentimental de David et Katia dans un désert de Californie. L'image de leurs corps nus sur les rochers, sorte de faux ton sur ton, accentue la sécheresse minérale d'une sexualité considérée *in fine* comme une guerre des sexes, une lutte entre deux désirs dont l'accouplement marque plutôt l'échec que l'apothéose. Faire l'amour, chez Bruno Dumont, c'est rompre la guerre froide et accepter l'affrontement physique. Le désir sexuel est si violent, dans *Twentynine Palms*, que la résolution de la lutte entre David et Katia ne peut venir que d'une violence supérieure, en l'occurrence le viol de David par de mystérieux agresseurs. David perd alors le jeu de soumission que sa virilité lui permettait de gagner jusque-là ; chez Bruno Dumont, c'est l'homme qui soumet, et le désir masculin semble traversé d'une misogynie essentielle.

Sublimation de la chair

Pourtant, il existe bien des voies de sublimation de la chair. Le plan sur le sexe de Domino pleurant, dans *L'humanité*, fait écho à celui, presque au début du film, présentant l'horreur du cadavre violé et couvert de boue de la fillette. Malgré l'horreur qu'inspire cette vision, le montage révèle une transfiguration du corps féminin par le désir de Pharaon. Le film s'ouvre alors que celui-ci s'allonge dans la terre meuble, comme s'il lui faisait l'amour. Puis il quitte le champ, en voiture, laissant à l'écran une vue d'un paysage du Nord nuageux comme il y en a tant chez Bruno Dumont. *Cut* : gros plan sur le sexe du cadavre auquel répondra plus tard celui montrant le sexe de Domino. Le corps des femmes est un paysage du Nord et renferme la même dualité entre pesanteur et sublimité.

En cela, la sexualité n'est pas absente de *Camille Claudel 1915*. L'immensité du désir, qui fait du corps des femmes un paysage, est ici déplacée vers la ferveur religieuse de Paul Claudel. Lorsqu'il écrit et bande ses muscles en retenant sa respiration, il semble être en lutte avec sa propre chair. L'écrivain fou de Dieu, occupé de la sublimation de sa propre libido, refuse de faire sortir sa sœur de l'asile, comme si son désir étouffait celui de Camille. Pour la première fois chez Bruno Dumont, la sexualité en tant que pratique est absente (si l'on excepte *Hadewijch*, où elle est pourtant au cœur du récit). La plus belle scène du film ne montre que cela : Camille Claudel assiste à une répétition, par des pensionnaires déficients, de la scène entre Dom Juan et Charlotte de la pièce de Molière. La séduction s'apparente ici à une parodie et Camille en rit de bon cœur. Insensiblement, elle devient plus grave, étouffe quelques sanglots, puis éclate en pleurs. Catharsis involontaire, elle vient d'assister à la mort de la sexualité. Les corps de l'asile, les seuls qu'elle verra jusqu'à sa mort (à commencer par le sien), ne sont plus que des chairs délaissées par le désir, qu'aucun raccord ne pourra plus enchanter. Au désespoir qu'elle éprouve alors, Camille n'aura à opposer que ce visage illuminé, transfiguré qui clôt le film en même temps qu'il l'ouvre.

Chez Bruno Dumont, c'est l'homme qui soumet, et le désir masculin semble traversé d'une misogynie essentielle

Juliette Binoche, dans *Camille Claudel 1915*

MARGINAL

Bruno Dumont a toujours filmé des étrangers, des *outsiders* qui constituent une menace ou une chance pour la société qui les exclut. Passage en revue de ces marginaux qui peuplent les films du réalisateur de *Camille Claudel 1915*.

PAR FRÉDÉRIC MERCIER

Les mains dans les poches, Camille déambule au milieu du cloître de l'asile de Montdevergues. Aucune nonne ne l'accompagne alors que les autres malades sont toutes secondées. Camille sourit, semble ailleurs. Une sœur la croise et lui demande si elle est heureuse de retrouver son frère Paul qui viendra dans la journée lui rendre visite. Calmement, Camille lui répond. Par son apparente normalité, l'héroïne de *Camille Claudel 1915* se distingue des autres aliénées et constitue en soi une aberration au sein de la petite communauté. Si la question de la place du marginal – l'étranger, le SDF, le fou et/ou l'artiste – se pose dans chaque film de Bruno Dumont, il n'y a pour autant, rien de sociologique dans son cinéma. Pas de brûlot tatillon contre la société, pas de peinture réaliste du contemporain dans les films du cinéaste des Flandres. Son œuvre se situe plutôt du côté des scandaleux comme le Pasolini de *Théorème*; plutôt du côté des grands cinéastes américains comme Siegel ou Eastwood, qui ont travaillé film après film sur le rôle et la place de l'étranger dans des communautés rurales isolées; plutôt que de celui naturaliste de Renoir et de Pialat. Dans ce cinéma du sensible, au milieu de paysages dénudés, le marginal n'est pas simplement un élément socio-psychologique façon Boudu. Il est cette anomalie, ce corps étranger qui interroge les fondements de la société.

L'étranger : scandale ou miracle

Comme Camille dans son asile, la juvénile Céline d'*Hadewijch* se distingue des autres religieuses de son couvent. A table, Céline ne mange pas. Elle n'a pas les yeux dans son assiette comme la nonne à côté de qui elle est assise. Son regard se tourne vers un hors-champ, de biais ou pointé vers le ciel. Siégeant en bout de table, la mère supérieure observe les deux filles en miroir l'une de l'autre. En les plaçant côte à côte, Dumont montre l'écart de conduite de Céline. Au sein de la communauté religieuse d'*Hadewijch*, Céline agit sans se conformer aux dogmes. Par son jeûne, en se mortifiant plus que de raison, Céline ne

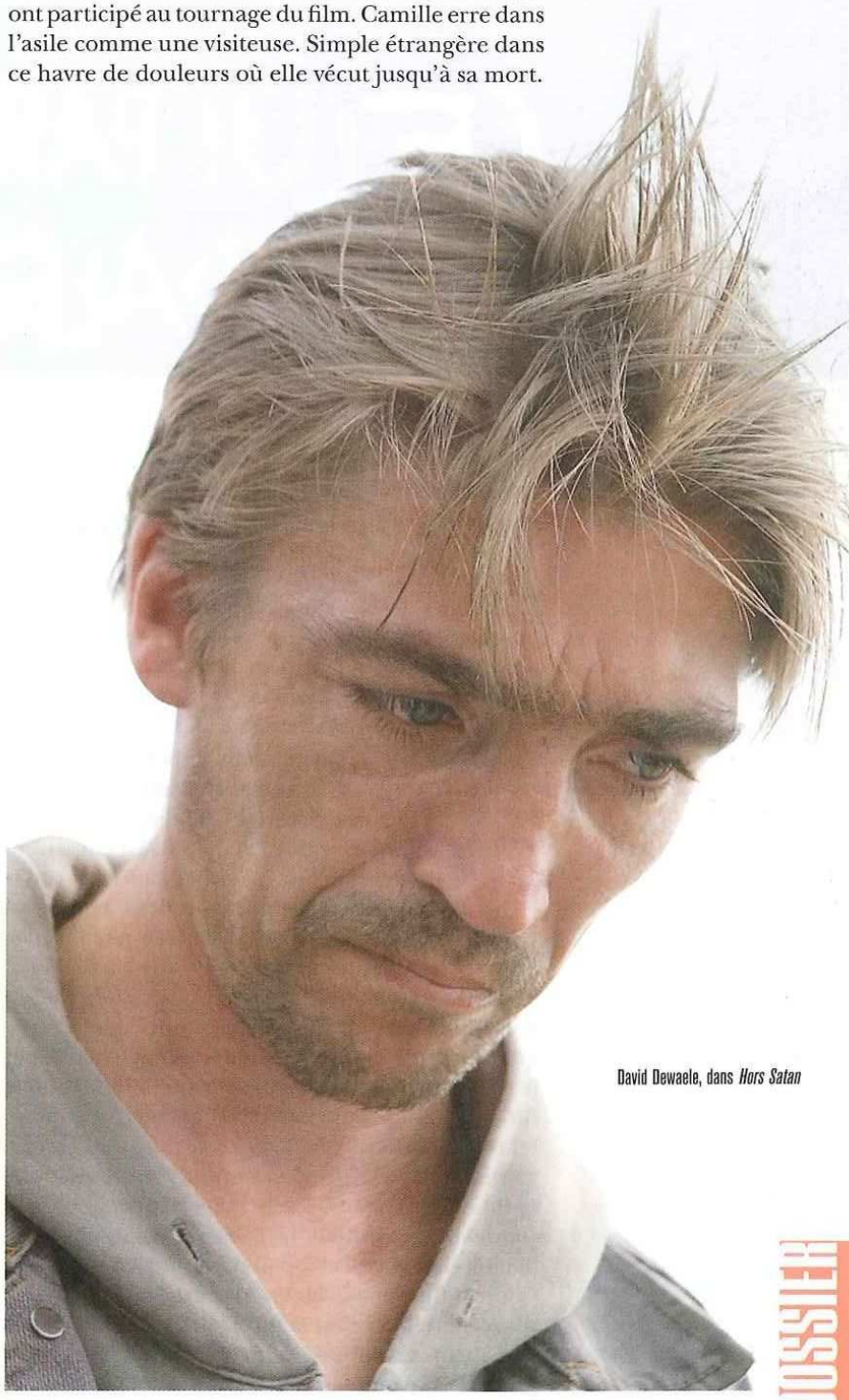
célèbre pas Dieu d'après les règles, et témoigne de son absence. Son dévouement extrême, la sainteté à laquelle elle aspire, deviennent une menace à la sérénité de ce monde réglé ; un vrai scandale. Incarnation même de la marginalité absolue, irrécupérable, irréductible à la communauté de la Sainteté, Céline est un agent de perturbation et de délitement.

En s'installant dans une société solide sur ses fondements, l'étranger est d'abord une menace, celle qui pourrait conduire à la dissolution d'un ordre établi. Dans *La Vie de Jésus*, c'est d'abord Marie qui menace l'unité de la bande d'amis de Freddy, car elle l'éloigne d'eux. En séduisant Marie, Kader devient la cause de la dissolution du groupe. Il est celui vers lequel convergent tous les regards, celui dont on parle. Dans la haine commune de l'étranger, de l'Arabe, le groupe se ressoude. Kader devient le bouc émissaire qu'il faudra assassiner. Même constat pour celui qui se refuse à participer au viol collectif dans *Flandres*. Raillé par les membres de son escouade, il sera le seul à être castré par la femme violée, expiant *in fine* leurs erreurs. Si l'étranger incarne la victime sacrificielle par excellence, il lui arrive aussi de pouvoir rétablir l'ordre par ses propres moyens à la manière d'un justicier.

Le SDF, le fou et/ou l'artiste – se pose dans chaque film de Bruno Dumont, il n'y a pour autant rien de sociologique

Dans *Hors Satan*, western dreyerien, l'ermite ne pénètre jamais le village de la côte d'Opale où il a établi son campement. Installé en périphérie du village, sa situation géographique lui confère un statut mythique. On parle de lui, on pense qu'il a des pouvoirs de rebouteux. Une mère vient le chercher pour lui demander d'exorciser sa fille. Il expulse le mal à l'orée du village en culbutant une femme prise d'un désir frénétique. Hors du monde, il semble moins menaçant. N'ayant pas à obéir aux règles édictées, il se protège des hommes. Il n'a pas besoin de s'encombrer de morale, d'obéir à quelque injonctions que ce soit pour rétablir l'ordre dans la cité. Usant pour ce faire de tous les moyens, quitte à provoquer le scandale, l'ermite tue ou viole sans ciller et accomplit en même temps des miracles. Il sauve une enfant prise de catatonie, éteint comme par magie un incendie et ressuscite une fille. A mesure qu'il accomplit son dessein, ce SDF sans nom acquiert une dimension magique : à la fois ange exterminateur et vagabond céleste.

Bouc émissaire ou/et justicier, le marginal paraît toujours dans le cinéma de Dumont être celui avec lequel ou contre lequel la communauté cherche son équilibre. Il est un scandale ou un miracle. Cette place en lisière des normes est celle d'un cinéma qui a toujours pris soin d'exister en marge de l'industrie. Bruno Dumont se fout de plaire, au risque d'être mal compris sinon honni comme à Cannes où il fut sifflé après la projection et le tollé suscité par *L'humanité*. Comme dans *Hors Satan*, dans *Camille Claudel 1915*, il réussit à réaliser un film du milieu tout en demeurant autonome et radical. Il a beau donner à une star le rôle d'une artiste célèbre, le cinéaste évite les scories du *biopic*, voire de l'hagiographie. Resserré sur seulement trois jours de l'existence de Camille Claudel, ce film sans psychologie, quasiment muet, fait entendre les râles, les gémissements des malades mentaux auprès de qui Camille vécut. Dumont la filme seule parmi les aliénées comme il isole Binoche au milieu des malades mentaux qui ont participé au tournage du film. Camille erre dans l'asile comme une visiteuse. Simple étrangère dans ce havre de douleurs où elle vécut jusqu'à sa mort.



David Dewaele, dans *Hors Satan*

Bruno Dumont : CELUI PAR QUI LE SCANDALE ARRIVE

Bruno Dumont est le grand perturbateur du cinéma français. Le scandale est la marque de fabrique de ses films qui secouent la morale et font vaciller la raison. Retour sur un esthète du choc.

PAR DAMIEN AUBEL

Sur une petite scène, à peine rehaussée d'un décor minimaliste, deux handicapés mentaux se donnent la réplique devant une salle clairsemée. La diction est empêtrée ; ils s'emmêlent les pinceaux malgré les directives vigilantes de leur chaperon tandis que Camille Claudel, entrée par hasard, assiste à la répétition et passe du rire aux larmes. Séquence touchante, forte même, de *Camille Claudel 1915*, où circule une intense électricité émotionnelle qui passe des acteurs amateurs au spectateur, par le relais du visage malléable et expressif de Juliette Binoche. Mais séquence dérangeante, surtout : le texte de Molière (c'est de *Dom Juan* qu'il s'agit, grande pièce à grands enjeux) est bousculé, malaxé, maltraité. La pièce est précipitée du sommet du panthéon littéraire français classique dans la gaucherie et l'à-peu-près d'un jeu brouillon. Comme un remake façon Art brut. Le cinéaste ne respecte rien, et c'est là qu'est peut-être sa marque de fabrique : dans le goût du scandale et de la provocation auquel carburent tous ses films.

Le scandale, c'est d'abord l'esthétique *in your face*, ces images coup-de-poing qui vous jettent à la figure ce que convenances et *bien-pensance* coalisées s'efforcent de dissimuler. Crime raciste chez les prolos du Nord (*La Vie de Jésus*), cadavre d'une fillette violée et sexualité robotique ou animale (*L'humanité*), troufions transformés en criminels de guerre (*Flandres*) : Dumont montre l'immontrable, il choque sans prendre de gants. Mais le scandale, chez lui, est toujours plus pernicieux. Haneke n'est pas très loin : chez l'Autrichien comme chez le Français, l'intolérable est toujours d'ordre moral et la provocation réside dans le brouillage des frontières qu'on croyait immuables. Prenez *Twentynine Palms* : rossé par ses agresseurs en plein désert, David subit un calvaire façon *Délivrance* et se fait violer sous les yeux de sa compagne. Mais l'insoutenable est moins là que dans le gros plan sur le visage du violeur à l'instant de la jouissance. Les crispations et les contorsions ne sont pas celles de la chair rassasiée *post-coïtum*, mais la marque de la souffrance, le masque d'une véritable torture mentale. Il n'y a plus de démarcation claire entre le bourreau et sa victime : le premier souffre autant que le second, et on ne sait plus à qui s'adresse notre compassion. C'est un scandale moral, même un scandale métaphysique, car si le salaud et l'innocent sont indistincts, alors il n'y plus ni Bien, ni Mal.

Tous des salauds

Ou, pour le dire autrement, le Mal est partout. On cherchera en vain l'équivalent d'un Mitchum dans *La Nuit du chasseur* ou d'un Kurtz

Bruno Dumont et Juliette Binoche sur le tournage de *Camille Claudel 1915*

dans *Apocalypse Now* chez Bruno Dumont. Il n'y a pas chez lui de ces figures *bigger than life*, de ces démons grandioses qui marchent parmi la pauvre humanité en conservant leur stature mythique. Il n'y a que des démons mineurs (la routarde de *Hors Satan*) et surtout des hommes, tout simplement. C'est Demester dans *Flandres*, fermier taiseux qui participera aux monstruosités ordinaires de la guerre avec son régiment; c'est Céline, la jeune fille mystique de *Hadewijch*, qui sera impliquée dans un attentat islamiste. Rien ne les prédestine à jouer le rôle d'artisans du Mal, ils ne sont pas de l'étoffe dont on fait les grands pervers ou les fous diaboliques. Voilà le vrai scandale : les agents du Mal ne se recrutent pas parmi les légions de Belzébuth, mais dans l'humanité ordinaire. Nous sommes tous des salauds en puissance.

Echec à la raison

Des salauds et des idiots. Car ce n'est pas avec notre pauvre raison raisonnante qu'on va comprendre quelque chose au cinéma de Bruno Dumont. S'il est scandaleux, c'est dans un sens presque théologique, à l'instar de ces mystères divins qui outrepassent nos facultés intellectuelles et scandalisent notre raison. Il faut revenir à *Hors Satan* et à cette fin qui est aussi miraculeuse que celle d'*Ordet*. On a retrouvé le cadavre de « la fille », cette petite « goth » à la frimousse ronde qui s'était amourachée du « gars », héritier SDF de ces figures itinérantes, un peu magiques, qui allaient mendier de village en village au Moyen Age. « Le gars » emporte le corps dans les marais, le couche à terre, lui inspire ou expire dans le cou. Au plan sur la tête inerte de la fille, qui occupe la moitié gauche de l'écran, répond, quelques séquences plus tard, un plan symétrique, la tête étant cette fois du côté droit de l'écran. Inversion de la position, comme pour signifier une inversion du négatif au positif, de la mort à la vie. La preuve : « la fille » se renverse sur le dos et se met à respirer bruyamment, comme si elle venait juste de boire la tasse. Elle est littéralement ressuscitée, revenue d'entre les morts. Les positivistes, les matérialistes et les adeptes du réalisme, s'il en restait encore dans la salle, n'attendront pas le générique pour sortir indignés. *Hors Satan* n'est qu'un cas extrême : tous les films de Bruno Dumont travaillent à scandaliser la raison, ou plus exactement le raisonnable.

On pense à Céline, dans *Hadewijch*, dont l'abstinence excessive lors de son noviciat choque les nonnes raisonnables (*« l'abstinence mais pas le martyre »*, dira l'une d'elles à Céline). On se rappelle Pharaon de Winter, dans *L'humanité*, qui s'accroche envers et contre tout à Domino, sa voisine, et doit accepter de jouer le tiers dans le couple qu'elle forme avec Joseph. Mais il y a aussi Kader dans *La Vie de Jésus*, « l'Arabe » qui, oubliant toute prudence, s'éprend de la copine de Freddy. Mais on évoquera surtout Camille Claudel – Camille qui fut si peu raisonnable qu'elle a méprisé toutes les conventions pour se faire artiste et femme libre. Le cinéma de Bruno Dumont est un cinéma déraisonnable, un cinéma d'une magnifique stupidité. Et c'est peut-être ce qu'il a de plus scandaleux : renoncer aux héros au profit des idiots.

Bruno Dumont en 6 films

Il y a une constante chez Bruno Dumont : son cinéma ne laisse pas indifférent. Coup d'œil sur une filmographie aussi exigeante que troublante.

PAR FRÉDÉRIC MERCIER ET DAMIEN AUBEL

La Vie de Jésus (1997)

Quinze ans avant *Camille Claudel 1915*, Dumont faisait ses classes en filmant déjà l'ennui quotidien d'une communauté. Freddy est le premier des réprouvés de son cinéma : un homme amoureux mais incapable de l'exprimer, un être fruste, jaloux, raciste et taiseux, saisi par un mal-être qui se manifeste par la bestialité et des crises d'épilepsie. S'attardant longuement sur les paysages du Nord et le visage inexpressif de Freddy, Dumont ne livre pas le document sociologique attendu sur la banalité du mal. Il impose d'emblée, dans le décor de son Bailleul natal, et avec des comédiens amateurs, son style expressionniste et matérialiste.

L'humanité (1999)

L'humanité sans « h » majuscule : Bruno Dumont y tient et ce n'est pas une coquetterie. Car cette humanité-là, à première vue, n'a rien de bien glorieux. Pharaon de Winter, policier improbable aux mines de nigaud mal dégrossi, enquête sur un fait divers très *Nouveau détective* : le viol d'une fillette dont Bruno Dumont nous montre en gros plan, comme s'il nous la jetait à la figure, la plaie béante du sexe outragé. A ses moments de liberté, le Maigret de Bailleul (Nord) fait du vélo (une scène filmée comme s'il était poursuivi par on ne sait quoi d'invisible) ou regarde, en voyeur hébété, copuler mécaniquement, bestialement, sa voisine et son petit ami. Pharaon porte sur tout le regard d'un enfant frappé de stupeur – mais comme les enfants, les sages et les fous, il est capable d'une réserve d'amour infinie pour ses frères humains.

Twentynine Palms (2003)

Après deux films situés à Bailleul, Dumont quitte les Flandres pour l'abstraction du désert des Mojaves dans le Sud californien. Un couple fait furieusement l'amour sur des rochers, sur le sable, dans un motel. Entre deux coups de chaleur, incapables de parler la même langue, elle et lui s'expriment par onomatopées, en guise d'esperanto amoureux, pour tenter, vainement, de communiquer. L'ombre d'Antonioni (*Zabriski Point*) plane sur ce road movie immobile, dénudé à l'extrême. Le film est épuisant, composé de scènes répétitives (les jérémiades des deux amants ne parvenant pas à se comprendre), mécaniques (les crissements de la jeep), et s'achève dans la violence extrême et l'un des hurlements les plus terrifiants du cinéma contemporain. *Twentynine Palms* ressemble à un long coït filmé par Bruno Dumont.

Flandres (2006)

Après l'expérience abstraite et limite de *Twentynine Palms*, Dumont change de registre et impose à son cinéma la dramaturgie plus traditionnelle du film de guerre. Amoureux de Barbe, rongé de jalousie à cause de Blondel qu'elle lui préfère, Demester part se battre au Moyen-Orient. Il n'y a plus désormais d'horizon possible, aucun ailleurs à espérer. La guerre est un autre monde intérieur où les hommes importent avec eux leurs propres conflits et les solutionnent dans la violence et la bestialité. Opposant bloc contre bloc, en un montage parallèle, le quotidien dans les paysages du Nord aux exactions d'une escouade perdue en plein désert, Dumont réalise son film le plus dialectique, transcendé par le cinémascope et des compositions évoquant Bruegel.

Hadewijch (2009)

Hadewijch ou l'amour fou. Céline, jeune fille d'aujourd'hui et de très bonne famille, s'est laissée éperdument séduire par un insaisissable vagabond : le Christ. Trop exaltée, sa ferveur est excessive, déréglée – ce qui vaut à Hadewijch (son nom en religion) d'être mise à la porte du couvent où elle faisait son noviciat. Revenue à Paris et dans le siècle, l'étudiante en théologie fait ce que font tous les garçons et les filles de son âge : elle rencontre un flirt. Mais l'amour terrestre, comme toujours chez Dumont, est contrarié et Céline succombera à un autre amour de Dieu, démesuré et dévoyé : le fanatisme islamique. *Hadewijch* n'est ni la chronique d'une jeunesse dorée à la dérive, ni un film-enquête sur les fous d'Allah, seulement l'histoire d'une âme enflammée par un amour qu'elle ne trouve pas à satisfaire ici-bas.

Hors Satan (2011)

Un gars et une fille vont et viennent sur la côte d'Opale, comme portés par le vent qui balaye ce pays de sable et de marais. Lui n'a ni nom, ni attaches ; elle non plus n'a pas de nom, mais un foyer, celui d'une famille décomposée où sévissent maltraitance et inceste. Lui est un pèlerin de l'absolu, hybride SDF d'un moine mendiant médiéval et d'un rebouteux en communion avec les forces primitives du paysage. Elle est une punkette, mignonne et poupine, éprise de ce *hobo* mystique qui devient son bon ange. Entre les deux se joue un malentendu vieux comme ces éléments (vent, mer, sable, feu) que Dumont capte avec rigueur et lyrisme : elle aime le gars selon la chair, il aime la fille comme une enfant à protéger.

Abécédaire

Bruno Dumont au fil des lettres : mini-lexique pour un grand réalisateur.

PAR LOUIS SÉGUIN ET DAMIEN AUBEL

Christ

Une silhouette douloureuse et rayonnante traverse le cinéma de Bruno Dumont : celle du Christ. Le titre de son long métrage inaugural, *La Vie de Jésus*, a valeur de programme. De Céline (*Hadewijch*) qui se lance dans une surenchère de mortifications à Pharaon (*L'humanité*), inoubliable figure de la consolation, chacun semble reproduire ici-bas la geste doloriste et rédemptrice du Crucifié. Jusqu'au routard thaumaturge de *Hors Satan* soumis, comme Jésus, à la tentation par le démon, jusqu'à Camille Claudel, délaissée par tous, qui pourrait elle aussi s'écrier : *« Pourquoi m'as-tu abandonnée ? »*

Eau

Horizon direct, quoique peu filmée par le cinéaste, la mer du Nord enveloppe la côte d'Opale d'un brouillard suspendu et d'un éthos mélancolique. L'eau est toujours un enjeu dramatique et esthétique du cinéma de Bruno Dumont, en tant que lieu de baignade triviale (*Camille Claudel 1915*, la mère de Freddy dans *La Vie de Jésus*) ou de purification (*Hors Satan*, *Hadewijch*). Parfois même, elle sert de parcours initiatique et spirituel, comme lorsque « la fille » de *Hors Satan* doit traverser un bassin, ou lorsque, dans *La Vie de Jésus*, Freddy et ses amis, vont au bord de la mer.

Gravité

Les éoliennes de *Twentynine Palms* sont trompeuses : chez Bruno Dumont, la légèreté, l'envol sont des combats exténuants tant la pesanteur se fait sentir en permanence. Pesanteur du corps de Pharaon dans *L'humanité* ; masse imposante des rocs provençaux de *Camille Claudel 1915* ; mais aussi gravité des sujets : un crime de guerre (*Flandres*), le viol et l'assassinat (*L'humanité*), le fanatisme (*Hadewijch*). L'héroïsme chez Bruno Dumont consiste dès lors à s'arracher à tous ces poids pour faire l'expérience de la grâce ou de la beauté.

Gros plan

Le gros plan, chez Bruno Dumont, est une confrontation. Confrontation d'une obscénité, confrontation du personnage avec lui-même ou avec une transcendance absente et pourtant juge. De cette confrontation naissent plusieurs sentiments contradictoires, la honte ou l'apaisement. D'elle aussi vient l'absolution. Le visage, comme le pense Levinas, est la porte d'entrée vers l'humanité de l'autre. Ainsi, une éclaircie dans le ciel se capte sur le visage du personnage, en gros plan : c'est l'image de son salut, et à travers lui, du salut de l'humanité.

Grotesque

Il y a parfois un petit côté kermesse flamande chez Bruno Dumont, des trognes à la Brueghel des pensionnaires de l'asile de *Camille Claudel 1915* au supérieur corpulent de Pharaon dans *L'humanité*, en passant par la succube de *Hors Satan*. Sans jamais leur confisquer leur droit à l'humanité ou en faire des fantoches difformes, le réalisateur fait tourner un petit manège de grotesques. Comme un cauchemar – mais un cauchemar dont les apparitions seraient nos frères humains : mal fichus, cabossés, idiots mais toujours susceptibles d'être transfigurés.

Lumière

Les films de Bruno Dumont sont autant de poèmes de la lumière, de façons de jouer avec le matériau brut du cinéma. Il y a ce clair-obscur qui fige Pharaon, Domino et Joseph en un trio de zombies lors d'un trajet nocturne en voiture, dans *L'humanité*. Il y a cette radiation intériorisée, presque spirituelle, que diffuse le visage de Juliette Binoche dans *Camille Claudel 1915*. Ou c'est encore ce scintillement à la surface d'une mare dans *Hors Satan*, comme la palpitation à la fois angoissante et gracieuse d'une présence que nul ne verra. Car la lumière chez Dumont est la pointe extrême du visible : la trace subtile de l'invisible.

Paysage

Avec *Hors Satan*, Bruno Dumont semble avoir radicalisé l'esthétique de son cinéma. Cette impression est due, entre autres choses, au rôle prépondérant du paysage, personnage principal du film. La ligne symbolique de démarcation entre ciel et terre, si nette et pourtant si facilement brouillée dans le paysage du Nord, est aussi celle des films de Bruno Dumont. Ainsi, le déplacement vers la Provence de *Camille Claudel 1915* n'est pas la moindre des nouveautés de ce cinéma, comme en visite chez Jean Giono, sorte de frère spirituel du réalisateur.

Peinture

Les qualités picturales des films de Bruno Dumont lui valent des comparaisons nombreuses. Le réalisateur est résolument proche des primitifs flamands, du fait de son territoire certes, mais aussi dans sa façon de composer entre scènes de genre et grands sujets religieux. Pourtant, certains plans semblent échappés d'Italie, comme celui, à la fin de *La Vie de Jésus*, de Freddy allongé dans un champ torse nu ; la ressemblance de ce plan avec la *Lamentation sur le Christ mort* d'Andrea Mantegna serait une explication suffisante au titre du film.