DOSSIER **JACQUES BECKER, LE PATRON**

Lynne Ramsay > Tilda Swinton
We Need to Talk about Kevin

Nicolas Winding Refn

Drive

Bruno Dumont

Hors Satan

Frederick Wiseman

Crazy Horse

Eyes Wide Shut

Raul Ruiz

David Lean

Super 8

,M 02462 - 608 - F: 7,80 €

Belg. Grece. DOM S: 8.50 € - Réunión / A 9.30 € Espagne. Italie. Portugal cont: 8.50 €



David Dewaele

Avec Hors Satan, Bruno Dumont poursuit une réflexion sur le sacré qu'il avait déjà placée au cœur de Hadewijch. Par rapport à ce précédent film, tourné en grande partie à Paris, il retrouve les grands espaces du nord de la France (cette fois la Côte d'Opale) filmés en Scope. Non pas pour faire de la belle image, mais pour mieux montrer la communion de son protagoniste avec la nature. Une nature sauvage et familière redécouverte comme une terre inconnue. Devenu désormais son propre monteur, Dumont a pu s'appuyer sur cette nouvelle corde à son expression artistique pour faire évoluer sa manière de filmer, de diriger ses interprètes et d'appréhender le réel jusque dans sa dimension surnaturelle. Ce dont il s'explique dans le nouvel entretien qu'il nous a accordés.

Bruno Dumont Hors Satan Le vent souffle où il veut

Jean-Dominique Nuttens

Ton film n'est pas fait pour une promenade des yeux, mais pour y pénétrer, pour y être absorbé tout entier¹.

L'année 2011 aura offert aux spectateurs de cinéma deux expériences sensorielles et métaphysiques incomparables. Au printemps, *The Tree of Life* de Terrence Malick déversait son torrent d'images et de musique dans un poème symphonique envoûtant, unissant chaque être à l'immensité du cosmos, faisant de toute vie humaine un recommencement de la naissance d'un monde partagé entre la nature et la grâce. À l'automne, Bruno Dumont nous donne *Hors Satan*, film ascétique et quasi muet, d'une beauté sidérante, où la pluie, le vent, les respirations, les pas dans le sable tiennent lieu de musique, et où le surnaturel se manifeste soudain dans les gestes les plus ordinaires.

Depuis ses débuts et La Vie de Jésus, le terme d'épure est employé à propos du cinéma de Dumont. Plus que jamais, il définit ce sixième film où les personnages se font rares et n'ont plus de noms : au générique, ils sont « le gars », « la fille », « la mère »... Certaines des œuvres précédentes du cinéaste pouvaient, même de manière lointaine, se rattacher à un genre : le policier pour L'Humanité, le film de guerre pour Flandres. Rien de tel ici : un gars qui vit en marge, en ermite, dans la nature, qui marche, qui fait du feu, qui marche encore et qui accomplit des actes terribles ou sublimes, miraculeux ou pleins de haine. Une fille qui souffre et qui s'en remet au gars l'accompagne, voudrait être aimée de lui. De dialogues, le film n'en comporte presque pas. Les quelques phrases que prononcent ces personnages qui communiquent par le regard, le toucher, une tête posée sur une épaule, ne sont pas lourdes d'un sens caché, d'une révélation : « J'en peux plus », « Y a qu'une chose à faire à ça », « On a fait qu'est-ce qu'on avait à faire »...

Dans ce cadre minimal, réduit à l'essentiel, chaque geste ou attitude prend une intensité inouïe. L'échelle des plans est réduite aux extrêmes : plans larges qui magnifient les paysages de la Côte d'Opale (où le cinéaste a tourné) faits de dunes, de sable, de marais, de roseaux et de bois ; gros plans sur les visages des personnages – des « modèles » dirait Bresson – qui deviennent eux-mêmes paysages, ou sur des parties du corps, des objets. C'est une porte en bois sur laquelle on frappe, une main qui tend du pain tandis que la pluie crépite ; c'est un bol de café troublé par quelques gouttes de lait, c'est une main sur une table qui joue avec des miettes, c'est une pierre tenue bien haut dans le ciel et qui va s'abattre sur la tête d'un animal agonisant. Renonçant aux plans-séquences, le cinéaste découpe son film plus qu'à l'habitude et fait preuve d'une rigueur admirable dans le choix de ses cadres. Il recourt aux plongées pour filmer ses personnages marchant dans les dunes, et surtout à de légères contre-plongées pour filmer les visages devant le ciel et la ligne d'horizon, qui contribuent beaucoup à cette sensation de surnaturel, à la dimension mystique de l'œuvre. On voudrait saluer la lumière du film, parler du « travail sur le son », mais pour Bruno Dumont : « Pas d'intention de lumière. La lumière n'a rien à dire, elle ne commente pas la scène. Elle se tait, elle est neutre. Et la source d'inspiration, c'est la lumière naturelle : le réel. Le son, pareil. Une perche, un micro-cravate, et c'est bon. Les voix. Sentir la présence, toujours. Avoir la respiration de l'acteur » (n° 547, p. 94).

Reste la question du sens. Les thèmes essentiels de l'œuvre sont là : la souffrance, le mal qui rôde, le sexe qui, ici, se fait exorcisme, la compassion qui était déjà la marque de Pharaon de Winter dans *L'Humanité*. Qui est-il ce gars qui partira sac au dos après avoir semé la vie et la mort ? Quel est ce vent omniprésent, violent, qui cesse soudain en présence du mal absolu ?

HORS SATAN

France (2011). 1 h 49. Réal. et scén. : Bruno Dumont. Dir. photo. : Yves Cape. Cost. : Alexandra Charles. Son : Philippe Lecœur. Mont. : Bruno Dumont, Basile Belkhiri. Mix. : Emmanuel Croset.

Prod. : Jean Bréhat, Rachid Bouchareb, Muriel Merlin. Cie de prod. : 3B Productions, Canal+,

CinéCinéma. Dist. : Pyramide Distribution.

Int. : David Dewaele (le gars), Alexandra Lematre (la fille), Valérie Mestdagh (la mère), Sonia Barthélemy (la mère de la gamine), Juliette Bacquet (la gamine), Christophe Bon (le garde), Dominique Caffier (l'homme au chien), Aurore Broutin (la routarde).

Voir aussi nº 605-606, p. 98, Cannes 2011.





En haut, David Dewaele, Alexandra Lematre En bas, Alexandra Lematre

En 1966, alors que sortait *Au hasard, Balthazar*, son film le plus mystérieux, Bresson déclarait : « Pas de parabole, pas de symbole. Je fuis les symboles. » Dumont aussi rechigne à parler du sens de son œuvre : « Je ne fais absolument pas un "cinéma d'idées", je fais un cinéma de sensations, à partir des paysages, des présences physiques, des sons » (dossier de presse).

Devant une telle œuvre, Dreyer, Bresson, Bernanos viennent à l'esprit. Comment ne pas penser, face à ces paysages sublimes, à la lande et aux dunes désolées d'*Ordet*, où Johannes proclame qu'il est Jésus et passe pour fou, avant de fustiger le manque de foi de sa famille, résignée face à la mort de la jeune Inger? Soutenu seulement par la confiance d'une enfant, Johannes accomplit le miracle dont personne ne semble vouloir... Comment ne pas penser, en voyant ce vagabond, ce gêneur confronté à un garde forestier, à *Mouchette* et aux personnages d'Arsène et du père Mathieu s'affrontant en une nuit terrible qui décidera du sort de la jeune fille? Comment, enfin, passer sous silence l'auteur de *Sous le soleil de Satan*, dont François Mauriac écrivait : « Le don magnifique de Bernanos, c'est de rendre le surnaturel naturel »?

Le film ne fait référence à aucune religion et ses personnages sont loin de toute conceptualisation de leurs gestes. Mais leurs attitudes renvoient au sacré, au culte. Souvent, le gars s'agenouille devant un soleil couchant, un paysage bouleversant; souvent aussi il pose ses mains ouvertes l'une sur l'autre comme pour recevoir un don. Lorsqu'un gigantesque incendie ravage la lande, il met la fille à l'épreuve en lui promettant que le feu cessera si elle traverse un bassin empli d'eau séparé en deux par un très mince muret. Quand celle-ci, au milieu de l'épreuve, prend peur et crie : « Je vais tomber », on songe au passage de l'Évangile de Matthieu où Jésus, marchant sur les eaux, invite Pierre à le rejoindre. Et le vol stationnaire de l'alouette au-dessus d'un chevreuil sur lequel tire le gars, puis au-dessus de la jeune fille morte, peut évoquer la colombe de l'Esprit. En fait, la question du sens n'est pas le problème de l'auteur. Elle appartient à l'expérience de chaque spectateur, relève de son appréhension du monde, de son rapport au surnaturel, à l'invisible. Et tenter d'expliquer, de décortiquer, de rationaliser un tel film ne peut que l'appauvrir, le diminuer : « Ils veulent trouver la solution là où tout n'est qu'énigme » écrit Pascal.

Il n'y a qu'un Bruno Dumont et c'est bien ainsi, tant son cinéma est à la fois nécessaire et épuisant. Il lave notre regard de toutes les images inutiles et dérisoires qu'il reçoit, nous offre une expérience sensorielle toujours troublante, violente, qui ne laisse pas indemne. Par son refus des explications rationnelles et d'une psychologie des causes et des effets, son cinéma peut heurter, susciter notre malaise, notre révolte ou notre dégoût, mais ses films ne nous laissent jamais indifférents. Et puisque ce texte a été placé sous l'ombre tutélaire de Robert Bresson, disons encore que la dernière des Notes sur le cinématographe de l'auteur de Journal d'un curé de campagne s'applique à merveille au travail de ce mystique incroyant qu'est Dumont : « DIVINATION, ce nom, comment ne pas l'associer aux deux machines sublimes dont je me sers pour travailler ? Caméra et magnétophone, emmenez-moi loin de l'intelligence qui complique tout. »

Entretien avec Bruno Dumont

Mon métier, c'est de fabriquer des apparitions*

Philippe Rouyer et Yann Tobin

Philippe Rouyer et Yann Tobin : Quelle est la genèse de Hors Satan ?

Bruno Dumont: Le déclic, c'est le lieu où je vis une bonne partie de l'année, le Pas-de-Calais et la Côte d'Opale... Je voulais y tourner. J'ai beaucoup marché et réfléchi. Ensuite tout est parti de l'endroit retenu: un petit hameau, au bord d'une départementale, qui coupe un espace dunaire plutôt protégé à cause de sa faune et de sa flore très variée, le long de la Manche. C'est un lieu sacré pour les écologistes, visuellement très étonnant, avec sa végétation luxuriante.

L'histoire, les personnages sont partis de là?

L'histoire, il en faut une bien sûr, mais elle est secondaire, puisque j'écris pour les endroits, jamais l'inverse. J'avais envie par exemple de filmer la ferme. Comme je suis le scénariste, j'écris ce que je veux et j'y place mes personnages. Ensuite, il y avait le désir de tourner à nouveau avec David [Dewaele], qui avait un petit rôle dans *Flandres*, et plus important dans *Hadewijch*. Je le connais bien, on est amis.

Vous filmez la personne, plus que le personnage...

La fusion des deux : en le filmant, je savais que j'avais le personnage.

Du coup, le travail d'ajustement du personnage à l'acteur, dont vous nous avez souvent parlé, est moins important.

Trouver un acteur pour incarner un personnage, c'est terrifiant! Même si l'acteur travaille, il n'y arrive jamais complètement. Donc on renonce, et on finit par ajuster. Là, c'était lui: quand il arrivait sur le plateau, c'était quasiment sacré. Le personnage était là. J'étais content de mettre ma caméra devant lui, sans avoir à dépenser une énergie folle. Il a un jeu très simple, qui ne demande pas énormément de prises. J'ai beaucoup changé ma façon de travailler

Oue voulez-vous dire?

Avant, je composais avec la déception permanente de me dire que la caméra n'était pas au meilleur endroit : le comédien jouait, la caméra faisait comme elle pouvait pour le suivre, et il n'était pas forcément bien filmé. Du coup, j'ai décidé de changer pour placer le comédien par rapport à la caméra.

Il y avait des marques au sol ?!

Ah oui! Et maintenant que je vous l'ai dit, vous allez le voir : David regarde tout le temps ses marques! J'avais déjà commencé avec *Hadewijch*, en obligeant la comédienne à bien s'axer devant la caméra. C'est contraignant pour les acteurs, ça peut leur donner l'impression de fausser un peu le jeu, de le rendre moins naturel, mais ça ne me déplaît pas.

Alors vous faites un storyboard?

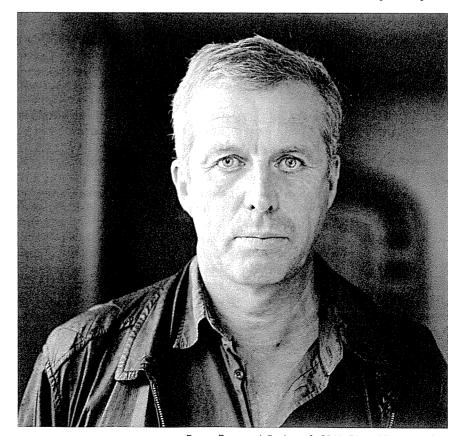
Mais oui, depuis toujours! L'air de rien, c'est très préparé!

Le comédien a-t-il participé aux étapes d'écriture?

C'est le même personnage en fait que dans *Hadewijch*. Cette dimension spirituelle, il la connaît, il l'aime bien, on en parle souvent.

Cette complicité a-t-elle posé problème par rapport à sa partenaire, qui était nouvelle venue?

Sur le plateau, ils étaient rivaux. C'est normal, comme tous les acteurs, chacun faisait le compte de ses plans! Les films se font avec ce qui se passe sur le plateau, avec des conflits ou des désirs qui sont humains. C'est comme la pluie: quand



Bruno Dumont à Paris, août 2011. Photo Nicolas Guérin

^{1.} Robert Bresson, Notes sur le cinématographe



elle n'est pas prévue, on fait avec. Mieux encore : on s'en sert.

Vous ne connaissiez pas votre comédienne avant d'écrire. Pour son personnage, vous avez donc dû procéder selon votre manière habituelle d'ajustement...

Oui, mais je l'ai rencontrée assez tôt pour désirer ce qu'elle était. Le personnage écrit n'était pas du tout cette espèce de garçonne, habillée tout en noir.

Revenons au scénario : vous avez donc commencé par le décor et le personnage.

Après, il faut chercher une histoire qui s'inscrive à l'intérieur du travail que je veux faire, sans qu'elle prenne trop de place. Que le paysage puisse exister, sans que je le barre par un récit trop proéminent. L'équilibre est délicat. Ce qui m'intéresse, c'est de trouver l'harmonie d'ensemble. Le péché du cinéma, aujourd'hui, c'est de mettre toute la sauce sur « une histoire formidable ».

Ce personnage précis est, dans l'histoire que vous avez choisie, en communion avec le lieu.

Absolument. Lui et le paysage, c'est pareil. Que je filme l'un ou l'autre, la puissance est la même. Le contrechamp sur le paysage disant la même chose que

l'acteur, cela me permet de couper des phrases de dialogues : pas la peine de le souligner, on a compris. Sa fusion avec le décor finit par être le moteur du récit.

Le personnage féminin, même s'il est moins important, est une sorte de guide pour le regard du spectateur.

On peut s'identifier avec elle, parce qu'elle est humaine. Elle a un comportement « normal ». Elle constitue un fil, qui est celui de la vraisemblance. Et dans cette histoire bizarre, il faut du vraisemblable, sinon on décroche. Dans mes films, j'ai toujours des personnages de transgression. Mais pour rendre cette transgression visible, il faut l'opposer à une normalité.

Ce que vous filmez semble tellement concret qu'on finit par accepter les événements irrationnels qui surgissent...

C'est ce qui m'intéresse : le degré de tolérance du spectateur dans l'invraisemblance. Une image de cinéma, c'est concret : un vrai paysage, une vraie ferme, un vrai vent qui souffle... Avec ces éléments-là, on peut emmener le spectateur vers le surnaturel. On part de ce qu'il voit, puis on repousse son seuil de tolérance et de fantaisie. La bande-son travaille beaucoup à la crédibilité : un son

mono, direct, qui est *vrai*, même quand l'image dit le contraire.

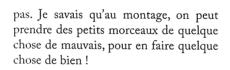
Cet équilibre se trouve-t-il au montage ?

C'est le premier film que j'ai monté moi-même. J'avais monté tout seul les vingt première minutes de *Hadewijch*, et j'en étais très content. Le monteur, c'est quelqu'un qui est là pour remettre droit ce qui est de travers. Moi, je préfère qu'elles restent de travers. Au montage, j'ai fait des choses qu'un monteur n'aurait peut-être pas acceptées. Par exemple le travelling avant, un peu subjectif, flottant, une fois qu'ils ont tiré sur le beau-père. Ensuite, on les voit arriver. Cette construction n'est pas logique, elle ne correspond à rien.

Mais ce plan que vous montez, il faut encore l'avoir prévu et tourné...

Bien sûr, il est prévu. Quand on tourne, il y a plein de circonstances qui font que le plan n'est jamais comme on l'a dessiné. Ensuite, il acquiert une nouvelle existence au montage, par les articulations avec les autres plans.

Le fait de savoir que vous alliez monter vous-même, a-t-il influé sur le tournage? Et comment! Quand je voyais l'acteur commençait à patiner, je ne m'affolais



Nous avons l'impression, avec le temps, que vous faites de plus en plus confiance à la magie ou à la « tricherie » du cinéma... C'est vrai. La cinématographie dans son

ensemble m'intéresse plus. Et le montage, c'est l'écriture finale : le moment magique où les choses s'établissent. Même s'il y a des scènes ratées que je n'ai pas réussi à monter. Comme la scène d'« auto-exorcisme », après avoir visité la jeune fille : il n'est pas bien, et elle l'aide à extraire tout ce mal qu'il a pris en lui. Ce n'était pas facile à faire et, sur le plateau, je n'ai pas trouvé les bonnes indications à donner à David. C'est ma faute.

Vous dites souvent avoir besoin d'avoir recours à la vie privée de vos acteurs ou à leurs sentiments personnels pour qu'ils puissent jouer certaines émotions...

Demander à quelqu'un d'aller chercher en lui des choses pour jouer des choses délicates est quelque chose d'universel. Si un acteur doit jouer une scène où il est seul pendant trente secondes, il faut lui donner une direction ou une indication pour qu'il sache quoi faire. Mais cela ne nécessite pas forcément d'aller chercher en lui son trauma. Je suis de plus en plus persuadé que ça ne sert à rien. Vous parliez de « magie » : on peut très bien donner de fausses indications pour obtenir le résultat espéré.

Aimez-vous indiquer des gestes, des choses précises à vos acteurs, plutôt que de parler des motivations de leurs personnages?

Je leur donne des contraintes. Je les oblige à rester pendant un temps dans un coin, ou à regarder dans une direction : tous ces artifices créent quelque chose de plus intéressant que le « naturel ». Par exemple, j'ai montré à mon acteur des peintures de Raphaël pour qu'il voie comment les personnages tiennent leurs armes avec les doigts vers le haut. Si vous regardez bien, vous verrez qu'à chaque fois qu'il prend son fusil, il a une position de doigts tout à fait artificielle : le reste de son allure est normale, mais il y a ce petit détail étrange sur lequel il a pu appuyer son jeu. Et la scène devient bizarre, sans que ça ne se voie trop non plus. Les indications n'ont pas besoin d'être expliquées. Je lui dis : « Tu regardes le chevreuil, tu comptes jusqu'à cinq et tu t'en vas », ou « Tu cherches un caillou que j'ai caché ». Sans lui dire pourquoi.

Ce n'est pas aux acteurs de trouver du sens. Ça, c'est le boulot du spectateur!

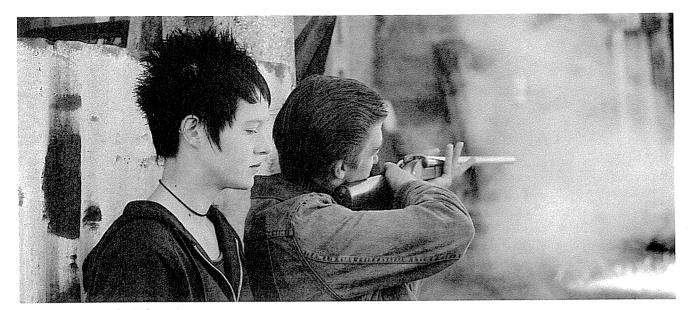
Vous avez deux fois prononcé le mot « sacré », en parlant du décor et de l'acteur...

Oui, mais c'est au spectateur de décider si ce que je lui montre contient du « sacré » ou non. Mon métier, c'est de fabriquer des « apparitions ». Un spectateur va s'en apercevoir, un autre pas. Quand je rencontre des spectateurs ou que je lis certaines critiques de mes films, il y en a qui disent : « Il n'y a rien, il ne se passe rien! » Tout est basé sur le spectateur et sa capacité à voir, ne pas voir... ou ne pas vouloir voir.

C'est particulièrement patent dans ce film, dont le protagoniste est apparemment doté de pouvoirs surnaturels...

Oui, c'est un magicien. Il est capable de faire des choses extraordinaires, et en même temps, non. Moralement c'est la même chose : il paraît très attentionné, et, à l'inverse, il peut être très sauvage. Il est aux extrémités du champ habituel du bien et du mal. Il est « surnaturel » dans

Ci-dessus et à gauche, Alexandra Lematre, David Dewaele



Alexandra Lematre, David Dewaele

la mesure où il montre la puissance de la nature, dont il est lui-même un élément. Il est capable d'aller au-delà et d'entrer dans un champ mystérieux, qui n'est même pas nommé : il y a un côté contemplatif.

Vous posez-vous la question de ce que vous montrez ou pas?

Évidemment, c'est ce qui m'intéresse : où je commence et où je m'arrête. J'écris souvent des dialogues très développés, puis je taille. Parce qu'il faut quand même que je réponde à l'acteur qui n'a pas le scénario et me demande : « Je dis quoi ? » Et de prise en prise, je coupe, je raccourcis : « Non, ça, ce n'est plus la peine de le dire... » Il n'y a pas de répétitions, car les premières prises en tiennent lieu. Et c'est toujours un travail de soustraction, il n'y a jamais d'ajout. Mais pour parvenir à la 20^e prise, il faut avoir fait la 19^e. Je ne peux pas l'écrire avant. Ce n'est pas le problème d'y arriver, mais de le faire : l'acteur doit expérimenter sur le plateau les différentes prises, pour que son corps, son cœur, son esprit et sa voix se forment à la prise, jusqu'à la fusion. À un moment, il y a parfait accord entre l'acteur et le personnage, grâce à l'ajustement des prises successives. Mais une fois que je suis content, j'arrête. Je varie juste parfois un peu l'axe, pour disposer de morceaux de prises différentes au montage, qui est l'ajustement ultime.

Les choix de montage sont plus variés maintenant, qu'à l'époque où vous faisiez

surtout des plans-séquences. Vos plans sont

Oui, mais peut-être que le prochain film sera en plans-séquences. Le découpage se décide très tôt, en fonction du projet. Là, je sentais qu'il fallait que je découpe plus, parce que j'allais demander à l'acteur des choses difficiles à tenir sur une longue durée.

Comment avez-vous filmé l'incendie, qui est très spectaculaire ?

Il n'y a pas d'incendie. Tout a été fait en numérique. Il v avait interdiction formelle d'allumer un feu dans la pâture : le site est protégé. l'avais déjà eu des effets spéciaux dits invisibles, dans Flandres, avec les hélicoptères totalement « synthétiques ». Maintenant que vous le savez, vous le verrez...

Et pour la scène où elle semble marcher sur l'eau ? Vous avez aménagé le décor natu-

Pas du tout, il existait en l'état et il a commandé l'écriture. Quand je vois cette grande poutre au milieu du parc à huîtres, la première chose qui vient à l'esprit est : je vais la traverser. Mais je prends un risque; donc ça induit le rituel : si tu fais ci, je fais ça... C'est tout bête. Comme un jeu d'enfant.

Comment avez-vous travaillé la lu-

On ne peut pas se permettre d'attendre le ciel qu'on veut. On regarde la météo et on s'adapte. À part quelques lumières

d'appoint en intérieur, il n'y a pas d'éclairage. Il y a dans la nature une intelligence préexistante, donc plutôt s'y soumettre que d'essayer de la changer. C'est aussi l'humilité du film : puisque la nature elle-même est grandiose et déploie ses accords, autant les recueillir, animer une histoire devant. Au montage, je vois tellement de choses inattendues, d'accidents, que je n'ai pas besoin de les écrire : ils sont là!

Quand avez-vous trouvé le titre Hors

Pendant l'écriture du scénario. Je connaissais quelqu'un qui se disait possédé par le démon, ce qui m'avait impressionné! J'ai trouvé que le démon était une représentation simple et directe du mal : l'idée de faire un film sur la présence du Diable m'a suffi comme point de départ. Après, j'ai cherché une expression qui soit assez nouvelle pour raconter cette histoire un peu ancienne!

Jusqu'à quel point avez-vous été influencé par Ordet de Drever ?

Je connais le film, bien sûr, mais j'ai surtout pensé aux films de Jean Epstein avec les paysans bretons : L'Or des mers [1932], et Le Tempestaire [court métrage de 1947]. Ils sont empreints d'une sorte de réalisme magique, tournés avec de vrais paysans, mais avec une mise en scène complètement hallucinée, venant des années 20. Il filme l'océan de façon incroyable, qui me donnait envie de filmer la mer, même si j'en avais un peu

peur... Depuis Hadewijch, le thème du surnaturel était installé : mais l'idée, c'était de le dépasser, pour trouver du spirituel dans la plastique plutôt que dans le sujet.

Dans Hors Satan, il semble qu'il y ait encore plus de gros plans de mains que dans vos films précédents...

Sans doute, mais ce n'est pas réfléchi! Si vous me demandez pourquoi, je ne peux pas répondre. Ce qui m'intéresse au tournage, c'est d'établir des rapports plans très larges/plans très serrés: je sais qu'au montage, en termes de rythme, de volume, ça va claquer! Il me faut donc des plans de valeurs très différentes. Et pour ce film, l'amplitude du sujet s'y prête. Mais cela se fait instinctivement.

Lors de notre dernier entretien, vous nous aviez dit avoir écrit un scénario situé à Paris, que vous aviez déchiré... Était-ce une première version de Hadewijch?

Je ne me souviens plus! Mais en effet, c'est le problème que j'ai eu avec Hadewijch: ça ne m'a pas plu du tout de tourner à Paris. Ce que vous filmez est tellement connoté que ça rend les choses très difficiles. Alors que ce que je filme dans Hors Satan est totalement inédit.

C'est la démarche inverse du film de genre, qui se fonde sur la

Non, je pense que je suis quand même dans les genres, mais dans leur déformation. L'Humanité c'est un film policier, Flandres un film de guerre...

De même que ce film serait une « déformation » du film fantas-

En fait, je pense qu'il n'y a plus d'autre solution possible que d'être dans le genre. La vraie question est celle du style. Bach et Ligeti parlent de la même chose, mais quand on les écoute, ça n'a rien à voir! Le piano est le même pour tout le monde : il sonne différemment selon le style du musicien. Ceci dit, le style ne doit pas être imposé par le cinéaste, mais par le sujet. Mon prochain film aura peut-être un style très différent de celui-ci, ça ne me dérange pas.

Quelqu'un a dit que Hors Satan complétait une trilogie, avec L'Humanité et Flandres...

Ce n'est pas moi ! Peut-être que c'est la fin, non pas d'un cycle, mais d'un genre de film, dont Hors Satan serait le paroxysme. J'ai envie de passer à autre chose. Il faudrait que je change de couleur pour ne pas me répéter. Il faut aussi penser à l'état du spectateur actuel...

Vous y pensez quand vous faites un film?

Non, mais on me le dit! Et j'ai des enfants, je vois bien ce qu'ils mangent... Il ne faut pas courir après le public, mais pas non plus le mépriser ou l'ignorer.

* Propos recueillis à Paris le 30 août 2011.



DES HABITS ET DES HOMMES



14 sept. > 30 nov. 2011

www.forumdesimages.fr











