

## 24 images

24 iMAGES

**Bruno Dumont**

Apolline Caron-Ottavi

Numéro 163, septembre 2013

100 cinéastes qui font le cinéma contemporain

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/70290ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Caron-Ottavi, A. (2013). Bruno Dumont. *24 images*, (163), 16–16.

# Bruno Dumont



L'œuvre de Bruno Dumont est de l'ordre de la quête spirituelle, comme il le sous-entendait lui-même dans l'entretien qu'il accordait à *24 images* dans le n° 147. La part de mysticisme de ses films consiste en la recherche continue d'un état de grâce, imperceptible, qui existe par-delà l'humiliation, la méchanceté, la violence – et que le cinéaste doit saisir, par-delà les images qu'il avait « prévues ». Cette quête semble permettre à Dumont d'aller toujours plus loin dans la limpidité de sa mise en scène

ou dans ce qu'il va puiser chez ses acteurs, professionnels ou non. Après *Hadewijch*, qui semblait presque trop clairement nommer cet objet mystique pour parvenir à l'atteindre réellement, puis après le fascinant mais curieux retour aux paysages et visages ruraux des premiers films (*Hors Satan*, transcendé par la gueule de David Dewaele), Dumont nous revient avec son premier « film en costumes », une histoire d'il y a cent ans : *Camille Claudel 1915*, chronique minimale de la première année passée par l'artiste dans l'asile qui deviendra son purgatoire, jusqu'à sa mort. Et là, Dumont semble s'approcher plus près que jamais de la grâce : « dissoudre la pensée dans l'image », pour reprendre ses mots, à travers un état de plénitude. Jusqu'à *Camille Claudel*, la réflexion de philosophe de Dumont asseyait encore l'armature de ses films. Désormais, ne demeure que l'infime fragilité de l'humanité qu'il filme. Entre le corps et la parole malmenés de l'actrice Juliette Binoche et la présence brute des handicapés mentaux qu'elle côtoie existe un

espace de tension et de beauté qui échappe à la description, et à tout calcul. La grâce ne semble plus issue de la construction d'un plan ou d'un travail avec les acteurs, c'est au contraire le cinéma qui émane d'elle, et avance en la captant. Lorsque le film renoue avec la pensée mystique, c'est avec le personnage de Paul Claudel, dont les paroles ne répondent ici ni à sa littérature, ni à son comportement face à la misère de sa sœur : elles ne sont que l'expression prosaïque de la grâce, qui disparaît aussitôt qu'on la nomme. On a presque là le reflet moqueur du cinéaste qui la cherche comme on cerne un concept. Ayant dépassé cela, le cinéma de Dumont semble frappé de sagesse, et on imagine mal qu'il puisse revenir en arrière. – Apolline Caron-Ottavi

« La part de mysticisme de ses films consiste en la recherche continue d'un état de grâce, imperceptible, qui existe par-delà l'humiliation, la méchanceté, la violence... »

# Victor Erice



Cinéaste parcimonieux s'il en est (trois longs métrages et quelques courts en 40 ans; en 2012, il a participé à *Centro historico*, film à sketches dont il partage le générique avec Kaurismäki, Oliveira et Pedro Costa), Victor Erice n'en est pas moins un acteur essentiel du cinéma actuel. Quiconque, cinéaste ou simple spectateur, a été exposé à l'un ou à l'autre de ses films, en sera obsédé pour des années à venir.

Grand admirateur de Nicholas Ray à qui il a consacré une importante biographie-essai (*Nicholas Ray y su tiempo*, avec Jos

Oliver, en 1986), Erice, comme son maître américain, est fasciné par les hommes, leurs errances et leurs contradictions. S'ajoute à cet humanisme du discours une ouverture sur le rêve qui traverse l'œuvre jusque, et avec une force exceptionnelle, dans *La morte rouge*, le court métrage qu'il a tourné pour l'exposition partagée avec Abbas Kiarostami, à Barcelone et à Beaubourg, en 2007.

Être confronté à *L'esprit de la ruche* (1973) et au regard de la petite Ana Torrent, c'est mieux comprendre le mystère de l'enfance. La dimension onirique déterminante de ce regard enrichit tout ce sur quoi il se pose. Ana, découvrant le *Frankenstein* de James Whale dans le cinéma itinérant de son village, butte sur la frontière qui sépare son monde, le vrai, du monde des adultes, façonné par quarante ans de dictature franquiste. Comme chez Welles, ou chez Godard, ce premier film révèle immédiatement un authentique cinéaste, un regard perçant, un sens de l'espace évident et une capacité à trouver la poésie au cœur des choses. Cet art exceptionnel, réaffirmé avec *El sur* (1983),

prendra une dimension nouvelle avec *Le songe de la lumière* (1992). Le film, qui se présente comme un documentaire sur le grand peintre espagnol Antonio Lopez Garcia, devient rapidement une réflexion (non dénuée d'humour) sur le temps qui passe, sur la vie qui partout se glisse dans ce temps. Cinéaste lumineux, Victor Erice est un poète discret dont le regard éclaire avec une intensité peu commune un monde où les hommes, même soumis à la dictature, trouvent moyen de rêver. En attendant qu'Erice tourne à nouveau, *La morte rouge* constitue une sorte de point d'orgue à sa trop brève filmographie : méditation lyrique sur le cinéma et les traces qu'il laisse dans notre mémoire, le film s'inspire de l'histoire personnelle du cinéaste, qui, comme son héroïne et au même âge, est bouleversé par le visionnement d'un film qui va changer sa vie. – Robert Daudelin

« Victor Erice est un poète discret dont le regard éclaire un monde où les hommes, même soumis à la dictature, trouvent moyen de rêver. »