

Le cinéma de Bruno Dumont De la condition humaine

Gérard Grugeau

Number 132, June–July 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/13242ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Grugeau, G. (2007). Le cinéma de Bruno Dumont : de la condition humaine. *24 images*, (132), 6–8.

Le cinéma de Bruno Dumont

De la condition humaine

par Gérard Grugeau

La peinture et la poésie ont gardé la pureté artistique que le cinéma a dévoyée à travers le divertissement. On produit pour la masse. Or, le rapport à l'art est un rapport à l'individu. La masse n'a aucun sens.
— Bruno Dumont

Flandres

À l'occasion de la sortie de *Flandres* ce mois-ci, nous revenons sur le travail d'un des cinéastes français actuels les plus importants. Comme Alexandre Sokourov, Bruno Dumont fait partie de ces artistes qui ont un pied dans le dix-neuvième siècle. Leur attachement viscéral à un absolu de l'art, magnifié notamment par la littérature, la peinture et la musique classique, ancre leur pratique visionnaire dans un radicalisme intraitable.

Les origines du monde

S'il vient de la philosophie pour le fond, le cinéma de Bruno Dumont recoupe néanmoins une tradition littéraire qui va de Péguy (la terre immémoriale, charnelle et mystique) à Bernanos (l'écartèlement des âmes entre le péché et la grâce), en passant par Dostoïevski (le masochisme d'une pensée ardente, déchirée par l'idée du mal, où « l'innocence des coupables » croise « la sainteté des criminels »). À cette famille d'écrivains, arrimée à une langue qui consume aussi bien l'âme que les sens, le cinéaste greffe une autre famille d'élection : celle des peintres qui sculptent jusqu'à l'obsession la matière et la lumière. Chez Bruno Dumont, l'exigence formelle passe par la puissance du cadre et de l'image, une image incarnée qui se fait chair et travaille la sensation plus que la représentation. Une image en guérilla permanente contre l'ostentation, le pittoresque, et qui, comme chez Bresson, cherche de plus en

plus à « exclure l'idée même de l'image » pour tendre à une picturalité pure, transparente, inscrite dans « la parlure visible » des corps et des paysages. Si le cinéaste a déjà évoqué son émotion face aux premiers tableaux de Braque (à l'époque, fortement influencé par Cézanne) et à l'œuvre de Matisse (la composition du cadre, le jeu entre le plein et le vide), ses films en forme d'épure multiplient les références picturales : la force/vulnérabilité des corps chez Giotto (*La vie de Jésus*), le cri humain chez Poussin ou Munch (*L'humanité*), la force expressive des figures convulsées, percluses d'angoisse et de solitude chez Bacon (l'épilepsie, le « mal sacré » de Freddy dans *La vie de Jésus*), les compositions frontales de Courbet (*L'humanité* et son emprunt explicite à *L'origine du monde*), l'abstraction claire de l'art contemporain (*Twenty-nine Palms*), sans parler des paysages accablés de ciel et de glaise, miroirs mélancoliques des états d'âme, qui se nourrissent des splen-

deurs de l'école flamande (*Flandres*). Mais les puretés troublantes de l'œuvre de Bruno Dumont doivent aussi beaucoup à une mémoire cinématographique inspirante et féconde (Bergman, Kubrick, Pialat), notamment aux visées esthétiques sans compromis d'un Robert Bresson dont l'auteur de *Flandres* se réclame ouvertement. Pour les deux créateurs, le *cinématographe* est écriture, écriture architectonique de la vie et quête d'un sens approfondi. Et cette quête dévorante appelle certains partis pris exaltants, placés avant tout sous le signe de l'économie de moyens : refus de la psychologie et de la dramatisation, attrait pour l'immobilité et le silence, lumières naturelles et sons directs, recours à des comédiens non professionnels, des « modèles » élus, porteurs d'une virginité et d'une substance qui « ensorcellent la pellicule », primauté du montage qui crée des rapports inédits et effectue miraculeusement le passage des « images mortes » aux « images vivantes ». Mais unique dans sa singularité frondeuse et sa plasticité mystérieuse, impalpable, unique dans son désir narcissique d'éternité, le cinéma de Bruno Dumont témoigne avant tout d'une perception déstabilisante de l'art et de la condition humaine qui interpelle le regard actif du spectateur et agresse les sensibilités.

L'humanité

Bruno Dumont a une haute idée de son art qu'il associe à une guerre contre la vulgarité de notre époque. Sans doute serait-il d'accord avec Pierre Guyotat qui voit une nouvelle forme de barbarie dans la servitude volontaire, la béatitude satisfaite et « le refus de penser » contemporain. Loin de la vacuité des clichés, Dumont creuse une œuvre en mouvement, grosse de questionnements et exempte de réponses rassurantes. Sa conception de l'univers s'oppose au rationalisme du dix-huitième siècle. Pour lui, « l'esprit du monde » réside aussi bien dans la nature que dans l'individu et, comme chez l'écrivain Novalis, « le chemin mystérieux va vers l'intérieur ». D'où un cinéma qui ressent le mystère du monde, mais retourne aussi à l'élémentaire freudien en inscrivant la pulsion au cœur de la destinée humaine. Partagé entre Éros (désir de lien) et Thanatos (désir de destruction), le corps pulsionnel prend possession du plan. Un corps à la fois exultant et mortifère, boule de sang compact, masse nerveuse à la matérialité sidérante qui semble, du moins chez les hommes (les femmes sont étonnamment fortes et libres), crouler sous ses humeurs noires. Directe, crue, la sexualité y est vécue comme le lieu libérateur du répit et de l'oubli de soi (*La vie de Jésus, L'humanité*). Elle renvoie certes l'homme à son origine et à sa finitude (la jouissance proche à la fois du cri de la naissance et de l'agonie), mais elle est aussi le terrain d'une animalité exacerbée qui s'accomplit dans la violence la plus perverse (le meurtre crapuleux de la fillette dans *L'humanité*, le viol de *Flandres*, la finale *gore* de *Twenty-nine Palms*). Mettant en scène l'horizon indépassable de la rivalité amoureuse entre hommes (*Flandres, L'humanité, La vie de Jésus*), le cinéma est ici le creuset des impulsions irrationnelles et il recueille l'acmé des affects et ses dérèglements. Submergé par son agressivité rentrée, l'individu succombe à son inconscient qui met brutalement à nu les abîmes de l'âme et ses travestissements (l'abandon de Blondel par Demester dans *Flandres*, l'immolation du jeune Arabe dans *La vie de Jésus*).

Mais chez Bruno Dumont, l'homme ne se réduit pas à sa seule animalité. Il est aussi un être métaphysique, écartelé entre la chute et la rédemption, qui tente d'échapper à la pesanteur du corps. Il lévite (Pharaon au jardin dans *L'humanité*) et se tend vers un ailleurs où tout se joue par-delà les êtres (Barbe à la



Flandres

fin de *Flandres*). Chaque film est un parcours chaotique, bouleversé, à l'image du premier plan de *L'humanité* où le personnage de Pharaon traverse l'écran en temps réel avant de tomber, hébété, visage enfoui dans la boue. Parcours christique d'individus écrasés par l'angoisse existentielle, qui doivent passer inévitablement par l'absolu de la faute (Kierkegaard et le rapport à l'esthétique, à l'éthique et au religieux) avant de toucher à l'ivresse d'une humanité retrouvée. Figure emblématique d'une jeunesse désœuvrée sans repère moral, Freddy (*La vie de Jésus*) commet un crime raciste et « ressuscite » (comme Lazare) en sortant de sa misère spirituelle et en s'ouvrant au repentir. Pharaon, le policier atypique de *L'humanité*, sorte d'*idiot* dostoïevskien empathique qui endosse toute la douleur du monde, nous renvoie à l'effroi de notre propre culpabilité à travers son enquête improbable. Qui a tué la fillette ? Pharaon ? Joseph, son rival auprès de Domino ? Nous tous, assurément. Comme dans *Les anges du péché* de Bresson, « une transfusion de sang spirituelle » s'effectue finalement entre les personnages. Après l'arrestation de Joseph,

Pharaon assume la responsabilité de la faute, menottes aux mains.

Plus expérimental dans la forme et la ténuité de son propos, *Twenty-nine Palms* renvoie, à travers la déréliction d'un couple prisonnier de l'empire des sens et de son incommunicabilité, à la chute originelle, à l'expérience limite du sexe et de la mort. Tournée dans l'urgence au fin fond du désert californien, l'œuvre d'un pessimisme radical joue avec l'iconographie et les mythes baliés d'un continent pris dans le tourbillon des signes où le cinéma essaie de se régénérer en vain à la croisée du road movie et du film d'horreur (*Duel, Deliverance*). Ici, pas de jardin d'Éden, pas d'issue dans l'extase sexuelle ou mystique et, si le film emprunte volontiers à l'esthétique de la disparition et à l'abstraction évanescence de *Zabriskie Point* d'Antonioni, aucun lien (plus de trente-cinq ans plus tard) avec une quelconque révolte sociale ou la moindre utopie révolutionnaire. Ne subsiste que le fantasme de l'apocalypse qui s'accomplit dans une orgie de violence primitive, définitive, irrémédiable, à l'image d'une Amérique régressive où l'idée même de l'homme vacille.



Flandres



© Indart Films

L'humanité (1999). Pharaon, sorte d'idiot dostoïevskien empathique qui endosse toute la douleur du monde.

Les formes du sacré

Ce survol démontre que le cinéma de Bruno Dumont tient d'un romantisme individualiste, anhistorique, dont le génie artistique, seul capable de toucher l'indicible, serait la quintessence. Pour les romantiques du dix-neuvième siècle, l'artiste est Dieu, et « l'âme du monde » est un « moi » qui peut recréer l'univers à sa guise. L'enracinement de ce cinéma dans le Nord de la France, région d'origine de Bruno Dumont (les Flandres, et plus particulièrement la ville de Bailleul), de même que le choix de « modèles »/personnages qui se raccordent à cette terre charnelle dans une sorte de fusion mystérieuse, confèrent une authenticité quasi documentaire à l'œuvre. Si le social intervient (le portrait d'une certaine jeunesse dans *La vie de Jésus*, la grève de *L'humanité*), il n'est jamais le moteur de la fiction. Comme le souligne le philosophe Jacques Rancière, ce cinéma est « au-delà de l'ère des combats sociaux et des dénonciations militantes » (*Cahiers du cinéma*, n° 540). Il n'en est pas moins ancré sociologiquement et révélateur d'un milieu. Bruno Dumont ne reproduit pas la réalité. Il la transfigure et la tire vers un hyperréalisme métaphysique, marqué au coin d'une sensibilité atmosphérique qui donne corps à un continuum où tous les niveaux de mémoire (du minéral au spirituel) vibrent à

l'unisson. Comme chez Ernest Renan à qui le cinéaste a emprunté le titre de son premier film (*La vie de Jésus*) et avec qui il partage un intérêt pour le christianisme critique tout en se disant athée, l'artiste doit tendre à la poésie supérieure de la réalité.

Sans doute peut-on également risquer un lien avec le romantisme de Schelling qui ne faisait pas de distinction entre l'esprit et la matière (« la nature est l'esprit visible, l'esprit, la nature invisible ») et le panthéisme de Spinoza qui gagnait sa vie en taillant des verres optiques et appréhendait le réel dans sa totalité (unité de la Substance infinie, Dieu, la nature), nous invitant ainsi à voir le monde autrement, sous « l'angle de l'éternité ». Pour le philosophe hollandais, il s'agissait d'appréhender *et* l'espace infini *et* le temps infini, ce que poursuit inlassablement le cinéma de Bruno Dumont pour affirmer l'art, notamment à travers le regard ensommeillé de Pharaon (*L'humanité*), qui modifie le réel jusqu'à l'engourdissement. En pénétrant au cœur du mystère de la durée, en permettant l'écoulement du temps et du regard, le plan distille alors l'expérience du ressenti et de l'intemporel. Chez Bruno Dumont, tout devient dépouillement, rigueur et amplitude pour ramener le sens au premier plan et redonner une lisibilité au monde. Sous ses allures contemplatives,

l'art est ici discipliné, ordonné, de plus en plus elliptique, à la limite de la sécheresse (*Flandres*). Il rejette toute fonction illustrative et narrative. Régis par une sorte d'algèbre poétique constamment rivée sur l'élémentaire, les signes parcimonieux mais précieux et enracinés dans la démesure du vivant recouvrent le tragique sourd de l'existence et touchent au vertige derrière les apparences, là où fleurit le spirituel. Dans cette zone de l'ineffable, c'est toute la grandeur et la misère de l'humanité qui se répercutent à des profondeurs infinies.

Le cinéma provocant de Bruno Dumont en rebute certains qui y voient les dérives d'un christianisme exsangue et une glorification de la souffrance. La controverse ravit certainement son auteur, ardent pourfendeur de la tiédeur consensuelle. Pour lui, un art qui pense le monde ne peut s'accomplir que dans l'inconfort et l'humilité. D'aucuns le perçoivent comme un entomologiste froid, épingleant avec dédain une pauvre humanité qui serait le jouet de forces obscures. D'autres fustigent l'esthétique surplombante d'un démiurge hautain et roublard, alors que ce cinéma embrasse sans réserve une humanité vibrante, au-delà du bien et du mal. Chaque personnage, même secondaire (voir l'infirmier psychiatrique frappé par Barbe dans *Flandres*), trouve sa place dans le plan et est invariablement pris en compte dans sa souffrance. Il est vrai que, chez Dumont, la tentation de l'enflure menace parfois comme dans *L'humanité*, ou que le dessein de l'œuvre démiurgique prend à l'occasion le dessus sur la vérité des personnages (la sanctification du jeune Arabe dans les ruines de Bailleul). Il n'en demeure pas moins que le cinéaste est sans conteste l'un des rares plasticiens du cinéma français et que le regard misanthrope posé par certains détracteurs sur l'œuvre semble, la plupart du temps, nier l'expression troublante d'une sensibilité extrême qui incommoder. Sans doute parce que celle-ci montre l'innommable pour mieux mettre à nu la vulnérabilité de l'homme et le drame de la condition humaine. **21**

Tous disponibles en Zone 1

La vie de Jésus (sous le titre *Life of Jesus*), 1997, 1 DVD, en version originale française avec sous-titres, Fox Lorber.

L'humanité, 1999, 1 DVD, Fox Lorber.

Twenty-nine Palms, 2003, 1 DVD, en anglais ou en français avec sous-titres, Fox Lorber.

Voir p. 65 pour la critique de *Flandres*.