

Bruno Dumont
L'éveil par le cinéma

Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Serge Abiaad et André Habib

Numéro 147, juin-juillet 2010

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/62810ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gajan, P., Grugeau, G., Abiaad, S. & Habib, A. (2010). Bruno Dumont : l'éveil par le cinéma. *24 images*, (147), 52–59.

ENTRETIEN BRUNO DUMONT

Propos recueillis par Philippe Gajan et Gérard Grugeau (24 images)

Serge Abiaad et André Habib (Hors Champ)

Photo : Bernard Fougères pour 24 images

L'ÉVEIL PAR LE CINÉMA

EN FÉVRIER, LES RENDEZ-VOUS DU CINÉMA QUÉBÉCOIS CRÉAIENT L'ÉVÉNEMENT AUTOUR DE LA présence de Bruno Dumont à Montréal (rétrospective de son œuvre et classe de cinéma). Une occasion pour le public d'ici de découvrir *Hadewijch*, son dernier film, dont on attend toujours la sortie commerciale en Amérique du Nord. L'auteur de *La vie de Jésus*, de *L'humanité*, de *Twenty-Nine Palms* et de *Flandres* nous a accordé un entretien que nous avons mené à quatre voix avec nos collègues de *Hors Champ* (l'intégrale de la rencontre est accessible sur le site du webzine).

En partant du choc esthétique que nous a procuré *Hadewijch*, histoire d'une jeune « folle de Dieu » (Julie Sokolowski) sauvée par la naissance d'un amour profane, nous sommes revenus sur le parcours d'un grand plasticien fortement attaché au mystère de la condition humaine. Traversée par une mystique inquiète qui englobe à la fois son rapport au monde et au cinéma, l'œuvre agnostique de Bruno Dumont nous convie à croire en l'invisible, à « augmenter notre être », comme disait saint Augustin. Animée d'un violent désir de tout décloisonner, de tout faire exploser loin de l'idée du bien et du mal, la quête spirituelle qui sous-tend l'œuvre vise avant tout à l'éveil de tout un chacun par le cinéma. En travaillant les signes, en plongeant dans les zones d'ombre et de lumière qui nous habitent, Bruno Dumont fait s'entrechoquer les contraires et redonne une lisibilité au monde par le ressenti. Là se situe l'éveil qui permettra à l'homme de découvrir enfin la vraie nature de sa propre conscience unifiée. – G.G.

André Habib : Vous parlez souvent du fait que dans votre cinéma, il y a le désir de prendre les choses par le début, par l'origine. Dans l'enregistrement de la réalité, de la lumière, des décors, etc., vous interrogez-vous aussi par rapport au cinéma et à ses origines? Est-ce que cette question du commencement se présente à chaque film?

Bruno Dumont : Ce qui m'intéresse effectivement, c'est l'éveil aux choses, c'est tout le processus par lequel elles adviennent. Il y a une dimension qui relève de la mythologie là-dedans, dans la mesure où c'est la fonction des mythes de raconter comment une chose est arrivée à être. Je pense que cette préoccupation vient de ma formation philosophique qui m'a appris à voir, avec d'autres penseurs, comment les choses naissent. Or, c'est souvent dans leurs ramifications qu'on voit l'enchevêtrement des choses, les contradictions qui existent entre elles, qui font que ce qui est mauvais peut devenir beau. Tout cela correspond bien à ma façon de penser aujourd'hui, de brasser les contraires, sans faire un cinéma bien-pensant, moral, tout ça... Cela va dans le sens de ce que je crois.

A.H. : Dès votre premier film, *La vie de Jésus*, vous tourniez dans les Flandres, à Bailleul, votre ville natale. Par la suite, *Flandres* était en quelque sorte un retour pour vous au paysage de vos origines. Est-ce que cela a à voir aussi avec le fait de désirer prendre le cinéma par le début?

Je ne sais pas... je ne comprends pas tout... Il y a pas mal de choses que je ne maîtrise pas. Les Flandres, c'est un lieu qui me berce, dans lequel je me sens bien, que j'aime filmer, et de plus en plus d'ailleurs, un lieu qui dégage vraiment quelque chose. Quand je vois mes rushes, je suis satisfait du décor en général, mais je n'ai pas fini de comprendre pourquoi. C'est une question non résolue que je continue à me poser.

Gérard Grugeau : Le paysage dans vos films entretient un rapport avec le concret du monde, avec sa matérialité. On a l'impression que votre cinéma évolue vers quelque chose de très travaillé par les pulsions et, en même temps, l'homme y apparaît de plus en plus comme un être métaphysique. C'est comme si ce cinéma se dirigeait vers une sorte de panthéisme,



de conscience qui unifierait tout et qui, d'une certaine façon, participe de toute une démarche méditative, spirituelle...

Absolument. Je pense que mon cinéma est de plus en plus orienté vers une mystique, mais une mystique cinématographique, qui a toujours affaire à la même chose, c'est-à-dire au mal, aux instincts, à la réalité du monde, mais dont la seule issue en fin de compte est la mise en scène. Et je pense que la mystique est dans l'organisation du regard qui est porté sur l'histoire, qui n'est... je ne vais pas vous dire qu'elle n'est pas très importante, mais quasiment. Ce qui est important, c'est le regard porté sur elle, et le regard consiste uniquement en des problèmes de mise en scène, de positionnement de caméra, d'axe, de valeur de plan, de montage, de son, de jeu d'acteur, etc. Je pense que la mystique se situe là, en fait, dans l'organisation, dans l'accord qu'on peut établir entre ce qui est divisé au départ, parce que le cinéma est un travail de destruction du temps : on coupe sans arrêt. On fait des plans, puis on essaie de reconstruire quelque chose d'uni avec ce qui est fragmenté. C'est une fragmentation qui aspire à l'unité, et la mystique c'est ça, c'est retrouver à travers ce qui est divers une unité humaine que l'on ressent intuitivement. Donc, si déjà dans la méthode, dans la mise en scène et dans la façon de travailler vous aspirez à une unité, qui est le film lui-même, à une espèce d'unité finale, c'est déjà une méditation... qui est sans fin.

G.G. : Vous faites un parallèle entre le cinéma et le spirituel ou le mystique comme lieux d'élévation...

C'est-à-dire que j'accompagne ma démarche de lectures spirituelles. En même temps, ce qui m'intéresse dans le cinéma, c'est le fait d'être confronté au réel. Je filme des planches, du bois, des choses



Toutes les photos qui suivent sont tirées d'*Hadewijch* (2009)

assez ordinaires en fait, des gens, des villages... mais tout ça est un appel à l'au-delà. L'image est le véhicule d'autre chose qu'elle-même. Dans une image, il y a quelque chose de l'au-delà qui apparaît et ce quelque chose n'est perçu que par le spectateur. Moi, je me contente de faire des images qui ont un potentiel de sens. Pour accéder à cet au-delà, il n'y a pas d'autre chemin possible que de passer par le visible. Et quand je lis les mystiques, ils me disent la même chose : le mystique passe par le visible pour aller vers l'invisible et, le visible, ça peut être la pluie... Si la pluie peut nous

toucher, c'est justement qu'elle est dans sa matière même quelque chose de consubstantiel à notre âme. La pluie ou un paysage parlent de l'invisible et l'âme le sait. Le spectateur peut s'en rendre compte, lui qui est aussi un être spirituel.

A.H. : En même temps, vous l'avez dit à plusieurs reprises, vous n'êtes pas croyant.

Ça n'a rien à voir. C'est une vision étroite de s'imaginer qu'il faut être croyant pour aborder la question du spirituel. Non, je ne suis pas croyant.

G.G. : De ce point de vue, le cinéma rejoint la littérature, qui est d'évoquer les choses sans les nommer. La manière dont vous travaillez vos scénarios est intéressante. Vous avez déjà dit que vous pouviez écrire trois ou quatre pages pour décrire le frimas, la ferme du début de *Flandres*. Est-ce que vous vous sentez appartenir à une famille littéraire? En regardant certains de vos films, je ne peux pas m'empêcher de penser à Péguy, mais aussi au Bernanos de *Sous le soleil de Satan*, à une espèce de « mystique de la terre ».

Voilà, ça, c'est chez Bernanos, le rapport entre le naturel et le surnaturel. Vous avez un champ et du brouillard : c'est Dieu, mais il ne nous le dit pas. Il décrit simplement un champ... C'est pour ça que le point de départ est forcément littéraire. Je peux écrire des pages et des pages et c'est nécessaire pour moi afin de rentrer dans l'esprit du film. C'est de l'ordre de la vision, ça fait naître des visions réelles. C'est comme quand on lit, on voit les personnages. En ce moment, je lis Proust, eh bien, c'est pareil, je vois ce qu'il décrit. C'est d'une puissance visuelle qui pénètre le cœur des êtres. Il y a là-dedans une poussée extraordinaire d'invention d'un monde et, dans le cinéma, il y a aussi quelque chose qui relève de la vision. Les pages que j'écris me révèlent l'esprit du film et si je n'écris pas, le film n'arrive pas. C'est seulement ensuite que je retourne vers le réel et que je filme le brouillard sur une pâture, avec l'espoir que le spectateur verra Dieu. Et il y a des spectateurs qui le voient... Cela en dit long sur la distance que le spectateur peut parcourir.

Philippe Gajan : En fait, le sujet même d'*Hadewijch* rejoint votre réflexion sur votre art, qui est aussi une quête spirituelle.

Il y a un rapport entre Dieu et le cinéma et je pense qu'à travers tout ce que le film dit de Dieu, il parle de cinéma. Quand par exemple Nassir parle de la foi, du visible et de l'invisible, on peut très bien appliquer cela au cinéma. Vous pouvez aussi lire saint Thomas d'Aquin et remplacer Dieu par le cinéma, et voilà... (*rires*). Du coup, ça comble les frustrations spirituelles de ceux qui ne sont pas croyants, parce que ce qu'on recherche au cinéma c'est une expérience spirituelle, c'est une façon de retrouver du spirituel en dehors de l'Église et de trouver un réel épanouissement dans la quête du sacré que tout un chacun poursuit.

A.H. : Vous avez déjà cité Bergson en faisant un lien entre la mystique et la mécanique, c'est-à-dire qu'on ne peut pas filmer la transcendance directement, qu'on peut seulement y arriver avec quelque chose de...

...mécanique. Tout l'outillage du cinéma, c'est de la mécanique : c'est les rails, des problèmes optiques, etc. Et pour moi, la question

de l'acteur, c'est aussi un problème mécanique, mais qui répond à une aspiration spirituelle. En fait, il n'y a pas d'autre façon d'aborder le spirituel, mais celui-ci n'apparaît jamais au tournage, seulement au moment des rushes. Vous regardez les rushes, et vous réalisez qu'il s'est passé quelque chose : une espèce d'harmonie, de chimie. Par moments, je suis très surpris de ce que j'ai tourné.

G.G. : Ce qui résumerait le mieux votre démarche, est-ce que ce n'est pas la parole de la mère supérieure dans *Hadewijch*, lorsqu'elle dit à Céline que le spirituel demande qu'il y ait confrontation avec le réel, qu'il doit passer par l'expérience du réel ?

Je devais, pour ce film, trouver des intellectuelles capables de tenir un discours sur Dieu, ce qui est le cas des femmes qui jouent les deux sœurs. L'une est professeure de littérature, l'autre de philosophie morale. Elles ont donc la capacité d'utiliser les mots, les formulations, les expressions justes. Elles sont athées toutes les deux, mais ce qu'elles disent concernant les motivations de Céline – la raison pour laquelle elle ferait mieux de quitter le couvent – est plutôt percutant, d'une grande clarté et d'une grande intelligence. Elles sont très modernes, en fait, et plutôt progressistes. Pour ma part, je n'ai pas de comptes à régler avec l'Église et je ne pense pas qu'il serve à quelque chose de toute façon de taper sur l'Église. Mon but était d'exclure Céline du couvent. J'avais écrit un dialogue et j'aurais pu m'y tenir, mais ce qui m'intéressait, c'était de m'entretenir avec les femmes qui allaient interpréter les deux sœurs, mais sans leur donner ce qui était écrit. Je leur ai plutôt expliqué quelle était leur mission dans cette scène, on en a parlé. Il y a donc eu échange au départ et puis : « Moteur, action », et c'était parti... avec une succession de prises, avec des ratages.

P.G. : Vous avez dit lors de la classe de maître que vous avez donnée à la Cinémathèque que, pour vous, le cinéma consiste à traduire en termes très concrets, très visuels une pensée. Dans *Hadewijch*, quelle était cette pensée que vous cherchiez à traduire ? Est-ce avant tout la quête mystique ? Quel est le rapport au monde présent que vous essayez d'instaurer ?

Au cinéma, on peut se situer « avant » la pensée, on peut retourner dans le brut. Bien sûr, j'écris d'abord un scénario, il est « pensant »... Il y a une phrase de Braque que j'aime bien, qui dit : je peins tant que l'idée n'a pas disparu. Donc, il y a au départ une idée, mais une idée, il faut qu'elle disparaisse, il faut qu'elle se neutralise dans l'expression picturale, et que ce qui est intellectuel soit dissous. Moi, j'ai exactement la même préoccupation, mais concernant le cinéma. Je peux avoir réfléchi très longtemps à ce que je veux faire, mais il ne faut pas que mon plan ait l'air trop réfléchi. Sachant que je suis moi-même réfléchi, je fais le contraire.

P.G. : J'ai l'impression que vous tendez vers cela, mais que vous n'y arrivez pas encore totalement...

Ah, peut-être, peut-être... Vous avez raison. Je ferai vraiment un grand film quand j'aurai réussi à dissoudre totalement la pensée dans l'image. Mais je pense que je ne suis pas encore prêt. Il faut dire que je n'ai fait que cinq films... Mais ce qui m'intéresse, c'est cette dissolution-là ; c'est-à-dire arriver à faire un film d'une grande simplicité. Mais on ne peut y parvenir que par la méditation et un

état de plénitude. Peut-être que je ne suis pas encore assez âgé, que cela arrivera avec une espèce de sagesse, mais ça ne pourra être que la sagesse de mon travail, c'est-à-dire que c'est mon travail qui doit s'assagir, en fait. C'est ce qu'on voit chez les grands cinéastes et qui rend possible ce qu'on appelle un chef-d'œuvre. La *neuvième* de Beethoven, c'est la plénitude de toutes les symphonies, alors que les premières, c'est encore du Mozart. C'est pour ça qu'il faut faire des films, qu'il faut continuer à en faire : tout d'un coup, quelque



chose va se passer – ou ne se passera pas, peut-être – qui atteindra une sorte de sagesse par rapport à tout ce que j'ai déjà fait.

A.H. : Vous voyez cette sagesse chez quels cinéastes ?

Dans *Ordet* de Dreyer, dans *Sous le soleil de Satan* de Pialat... Il y a pas mal de cinéastes qui ont réalisé un film majeur. Majeur, ça veut dire qu'il canalise tout : tout est là, parfaitement réglé. Pialat atteint l'apothéose avec ce film, mais après, c'est moins bien. C'est l'apogée de son art, par son travail avec les acteurs entre autres. On y retrouve tout ce qu'il avait cherché à faire depuis le début.

A.H. : Rossellini a dit à propos de *Allemagne, année zéro* qu'il a fait tout le film pour arriver à ces dix, quinze minutes d'errance à la fin où Edmund marche dans les ruines de Berlin puis va sauter par la fenêtre ; et, à propos de *Stromboli*, que le film tout entier converge vers ce moment où Karin (Ingrid Bergman) dit : « Mon Dieu, mon Dieu, que c'est beau », en haut de la montagne. On a l'impression parfois en regardant vos films – je pense à la scène « des bottines » dans *Flandres*, qui est une des images les plus bouleversantes que j'ai vues au cinéma, ou à son versant catastrophique à la fin de *Twenty-Nine Palms*, avec le cri d'extase du skinhead – que votre cinéma est construit en fonction de certaines scènes. Est-ce le cas ? Avez-vous en tête, quand vous commencez à écrire ou même à tourner, que le film devra nous amener jusqu'à ces pointes-là ?

Oui, je sais que certains endroits sont des pointes, mais ces pointes, il faut que j'y monte, ou plutôt, il faut que je creuse, que je descende pour pouvoir ensuite monter vers ces crêtes. Il faut donc que ces crêtes soient présentes dans le scénario, sinon j'aurai un pro-

blème d'émotion dans mon film. Donc fabriquer une histoire, c'est aussi fabriquer du mouvement. Cela peut même vouloir dire, à un moment donné, fabriquer de l'ennui, une espèce de temporisation pour préparer l'entrée souvent très violente du contraire. Il s'agit de préparer le spectateur : vous le mettez dans un bain froid, vous l'y maintenez avant de le plonger tout d'un coup dans la chaleur. La chaleur, si vous avez déjà chaud, vous ne la ressentirez peut-être pas. On ne ressent les choses que par opposition. Donc, ce n'est pas tellement la scène qui est importante, mais sa préparation.

P.G. : Ça, c'est un des mystères du cinéma, mais particulièrement du vôtre. On y ressent une utilisation très consciente de ce mystère. Quand Céline dit : « je suis prête », il est clair qu'elle est vraiment prête. On ne sait pas à quel moment cela s'est passé, mais son visage s'est transformé. Je n'ai pas vu le moment où s'est opéré ce changement, parce que c'est tout le film qui m'y a amené.

C'est mystérieux pour moi aussi... je ne peux pas répondre. Pour arriver à dire ces mots, je me souviens que la comédienne a eu beaucoup de difficulté, qu'elle jouait mal... Ça s'est obtenu violemment. Mais justement, elle dit « je suis prête » en chancelant



un peu, avec une petite voix qui tremble, parce qu'elle s'est fait engueuler (*rires*). Pendant une engueulade, je suis en rivalité, en conflit avec quelqu'un. Elle n'arrivait pas à jouer, elle faisait des manières, je l'ai affrontée. J'étais envahi par une énergie... Vous savez, quand vous êtes en conflit avec quelqu'un, ça vous prend la tête. Je ne pouvais pas non plus anticiper le résultat. J'espérais seulement que des aléas et de tous ces accidents qui ont eu lieu, quelque chose allait sortir. Et ce qui en est sorti, c'est ce que vous avez senti. Si la comédienne a été juste à ce moment, c'est parce qu'elle était fragile, parce qu'elle avait peur.

Serge Abiaad : Le philosophe Slavoj Žižek a écrit un bouquin sur Kieslowski dans lequel il aborde la question des larmes, de « l'effroi face aux larmes réelles ». Kieslowski remet en question le droit de filmer un vrai chagrin et renonce au documentaire dans son approche de l'intimité. Il cherche à éviter ce qu'il appelle la « pornographie obscène ». Or, dans vos films, les larmes sont très présentes. Comme on le voit dans *L'homme des Flandres* de Sébastien Ors, sur le tournage du film *Flandres*, vous forcez votre actrice à pleurer.

Certes, on l'aide, on l'aide à aller vers le réel, qu'elle ne fasse pas semblant. Faire semblant, ça ne marche pas. On va donc l'aider à pleurer par tous les moyens. On aurait pu lui mettre des trucs dans les yeux, mais il faut quand même que le cœur pleure. Ce n'est pas parce que des larmes coulent que je vais être content, et ça, la comédienne le savait. Il fallait que les larmes jaillissent de son intériorité, que l'on y croie.

A.H. : Mais vous posez-vous la question de l'obscénité? Il y a des gens qui, voyant vos films, trouvent obscènes les scènes d'actes sexuels, la jouissance que vous montrez.

L'obscénité, elle est dans le regard, pas dans le geste qui est montré. C'est le spectateur qui dit qu'un homme qui pleure est obscène, moi je ne trouve pas. Pour *L'humanité*, j'ai tourné des choses beaucoup plus obscènes encore que je n'ai pas montées – des scènes de fellation par exemple. Donc, c'est moi qui pense que c'est obscène. Pourtant, j'en ai montré pas mal. Je tourne et après je monte, et c'est à ce moment que je me dis : « Non, je ne peux pas mettre ça ». Cette décision, je ne peux la prendre qu'en ayant tourné la scène. On peut tourner en ayant envie de vomir, et après on monte la scène, et je décide alors si je la retire.

A.H. : Comment dirigez-vous certaines de ces scènes, celles qui donnent envie de vomir justement, ou celles d'actes sexuels? Est-ce qu'on vide le plateau?

Oui, on réduit le plateau, on élimine le regard des gens qui ne servent à rien, on fabrique une espèce d'intimité. Dénuder une personne, c'est toujours un peu gênant, mais on sait qu'il le faut, on a tous une mission à accomplir. Ce sont des scènes très emmerdantes à tourner, mais elles sont nécessaires et on le fait sans joie particulière. On

travaille toujours avec la gêne et pas uniquement sur des scènes comme celles-là. Les gens avec lesquels je travaille [des non-professionnels] sont gênés naturellement devant la caméra. Ce n'est pas leur monde, donc je tourne leur gêne, c'est elle qui donne ses couleurs à la scène.

Quand on a tourné la scène du viol dans *Flandres*, les acteurs étaient très fiers au début. Ils avaient devant eux la fille qui jouerait la scène, qui était tout à fait d'accord pour qu'on la mette à poil. Je la présente, ils discutent, etc. Puis, tout d'un coup, ils sont devenus penauds. C'était eux les plus mal à l'aise, gênés d'être face à quelqu'un de partant.

A.H. : Vous parlez des mecs qui font les fanfarons au début et qui ensuite deviennent timides... Comment dirigez-vous les acteurs pour atteindre ce que vous cherchez?

On les pousse dans la scène, on les force, on les humilie. Ils sont humiliés, mais ils y vont quand même. L'humiliation, c'est le retour à l'éveil, c'est être face contre terre. Si vous tombez en marchant dans la rue, c'est très humiliant. C'est ce qui m'intéresse, parce que ce sont des choses que je connais. Je suis déjà tombé et cette sensation est épouvantable, donc, elle m'intéresse pour la construction d'un

CECI EST UN FILM TOUCHÉ PAR LA GRÂCE

par Philippe Gajan

Dans *Flandres*, le film précédent de Bruno Dumont, la guerre à laquelle participait le protagoniste principal n'était pas nommée ou encore située. Il était dès lors légitime de considérer qu'il pouvait s'agir de toutes les guerres, d'une «représentation» de la guerre ou plutôt d'un état, celui d'«être en guerre». Comme si cet état s'appuyait sur des universaux, comme s'il y avait des traits communs à toutes les guerres. Dans *Hadewijch*, l'état décrit est celui de la foi. Mais dans ce cas, la foi est précisée : Céline a foi en Jésus-Christ. Et pourtant, de nouveau, on ne peut s'empêcher de penser que la foi dont il est question ne se limite pas au seul paradigme catholique. Très rapidement, on comprend qu'il s'agit d'embrasser un état plus universel qui transcende l'appartenance religieuse comme le rattachement à une époque. Céline/Hadewijch vit sa foi comme une passion amoureuse, une passion dévorante et exigeante qu'elle ressent physiquement à l'instar des mystiques, une passion charnelle, comme si l'amour dont on parle ici venait enfin réconcilier *eros* et *agapè*. Cette passion est révoltante pour les religieuses de son couvent qui la renvoient dans le monde.

Dès lors, il est plus facile de comprendre que le film, comme d'ailleurs l'ensemble du cinéma de Dumont, n'est pas un commentaire social ou politique mais plutôt une œuvre à caractère philosophique et métaphysique. Ainsi, *Hadewijch* est un film sur la foi, sur l'amour de Dieu, et plus particulièrement sur la transcendance et la sainteté... et n'est pas un film sur le terrorisme, la lutte des classes ou encore les préjugés et le racisme. Si ces éléments sont pourtant effectivement présents, s'ils jalonnent le parcours de Céline comme autant de réalités sociales ou politiques, ce n'est pas tant comme «sujets» mais justement comme faisant partie de la réalité, tout en ouvrant sur autant de «rencontres» possibles. Autrement dit, le cinéaste ne nie pas le réel, mais il tente de voir au-delà, à l'instar de son héroïne. Lorsque Céline affirme à Nassir, qui tente de la convaincre de passer à



l'action (à l'aide d'un discours d'ailleurs profondément désespéré), qu'elle est prête, elle l'est, mais pas forcément prête à commettre l'irréparable (ici l'attentat terroriste). Elle est prête à passer à une étape supérieure qui la rapprochera de l'être aimé.

Hadewijch est un film certainement précédé par une lecture des mystiques comme par celle de saint Augustin, mais qui ne se prend pas, pour autant, pour un «manuel pratique» de la transcendance (répondant à la question : Qu'est-ce que la foi au XXI^e siècle ?). C'est un film qui s'intéresse davantage aux conditions de possibilité de la foi aujourd'hui qu'à ses visages contemporains. D'où la superposition des figures de Céline et d'Hadewijch d'Anvers, d'où la rencontre entre Céline la catholique et Nassir le musulman. D'où la possibilité de l'illumination. D'où, comme dans toute l'œuvre de Dumont, la possibilité d'un rachat, d'une rédemption après la chute et donc la rencontre finale entre elle et l'ouvrier (délinquant) qui la sauve de la noyade.

Bruno Dumont a souvent affirmé que son cinéma n'était pas intellectuel. Non pas pour se défendre d'une étiquette infamante, bien entendu, mais plutôt pour mettre les choses au clair. Et de fait, *Hadewijch* frappe d'abord et avant tout par son immédiateté, par ce sentiment qu'il suscite que ce qui est à entendre est ce qui est dit, que ce qui est à voir est ce qui est montré. Magritte nous assénait dans le temps son extraordinaire «ceci n'est pas une pipe». À l'instar du peintre, Bruno Dumont pratique un art de la représentation, pleinement conscient de l'image qu'il offre au spectateur. Mais à l'inverse de lui, le cinéaste accepte de nommer et pratique ainsi un cinéma que l'on qualifierait volontiers de concret (au sens de musique concrète), un cinéma arrimé au réel sans pour autant être

réaliste, un cinéma qui ne s'appuie pas sur le non-dit, le sous-entendu mais qui, sous son apparente simplicité pour ne pas dire sa sécheresse, accepte d'affronter cette réalité pour mieux la dépasser. Le hors-champ chez Dumont n'est pas tant l'espace situé à l'extérieur du cadre – qui, comme on l'a dit, est immédiat, ayant son autonomie, sa signification propre – que le spectateur lui-même et sa capacité de s'emparer du motif brut (un champ, une église, un visage illuminé, etc.).

Ainsi, lorsque Dumont filme une jeune femme qui se dirige seule vers les tours d'habitation en banlieue parisienne, il ne filme que cela. Que le spectateur entrevoie là la possibilité d'un danger, qu'il perçoive une tension, a plus à voir avec ses propres préjugés ou sa reconnaissance des clichés qu'avec les éléments inscrits dans le cadre. Certes, Bruno Dumont maîtrise trop son art et nous a trop habitués à son contrôle sur tout pour que nos interprétations relèvent de la simple association d'idées. Non, Dumont joue très certainement avec son spectateur, l'amenant à réfléchir sur ses propres préjugés. Ce cinéma n'est pas drôle, il n'en est pas moins teinté d'ironie, voire même d'une certaine forme d'espièglerie par cette sorte de jeu du chat et de la souris qu'il instaure avec le spectateur. Ce qui lui évite d'ailleurs de verser dans une trop grande austérité. Curieusement, ce «hors-cadre», cette autre manière de retourner dans le monde permet par ricochet de mieux saisir l'importance de la démarche de Dumont comme celle de Céline/Hadewijch, la quête spirituelle. ■■

France, 2009. Ré. et scé. : Bruno Dumont. Ph. : Yves Cape. Mont. : Guy Lecorne. Int. : Julie Sokolowski, Karl Sarafidis, Yassine Salim, David Dewaele. Prod. : Rachid Bouchared, 3B Productions. 120 minutes. Dist. : IFC Films.



film dans le même état que vous y êtes entré, il n'y a pas d'intérêt. Du reste, il y a des spectateurs qui sont choqués, d'autres qui ne le sont pas : les réactions ne sont pas les mêmes. Il y en a qui trouvent *Twenty-Nine Palms* choquant, d'autres non, pourtant c'est le même film (*rires*). La différence vient donc du spectateur. Les films commerciaux, eux, fabriquent justement une réaction à peu près consensuelle. Davantage de gens refusent des films comme les miens, mais ceux qui les aiment, ils les aiment peut-être plus encore que d'autres films. Ils ont un rapport plus fort avec eux parce que, justement, ces films sont francs du collier et ils ne font pas dans le consensus esthétique. Le consensus ne m'intéresse pas.

personnage. Pour la scène du café de *La vie de Jésus*, on a humilié les Arabes, mais en même temps c'est très salvateur. Ce qui est bizarre, c'est que ça fait du bien à tout le monde, à eux comme à moi. En même temps, on est protégé par le cinéma. Ce n'est pas comme si c'était vrai, les acteurs s'en sortent très bien, sans traumatisme.

Mais ils sont aussi humiliés par la répétition des prises. Si je dis à l'acteur «on recommence» trois, quatre, cinq fois, il sent qu'il y a un problème. Donc, il se trouve fragilisé, il se met à trembler un peu, à perdre confiance en soi et moi, je joue avec ça, et on le voit bien. Mais je peux aussi faire le contraire, soutenir l'acteur en disant «ça, c'est bien». Je fais les deux. Je ne peux pas passer mon temps à leur dire qu'ils sont nuls. Je le fais dans les moments où il faut les mettre en échec, mais il y a plein de scènes où il faut qu'ils soient forts. Je passe mon temps à les sermonner, puis à les prendre dans mes bras. On a un rapport très fort dans les deux sens. Je peux être très sévère avec eux, mais ils savent que je peux être tout à fait chaleureux, sinon ils n'accepteraient pas de se faire engueuler tous les jours.

P.G. : On a souvent le sentiment que vous cherchez à réveiller le spectateur, à lui apprendre à voir. Vous avez même déjà parlé de provocation, je crois...

Oui, il faut créer des associations nouvelles, faire des plans nouveaux. Il y a une forme de provocation dans le fait de susciter l'étonnement. Il faut qu'on puisse s'étonner devant ce que l'on voit, voilà! Le fait de voir dans *Hadewijch* une fille qui ne va pas forcément là où on aurait voulu qu'elle aille, je pense que c'est utile... Ça provoque un questionnement qui est profitable. Il faut que ce qui est montré nous remue.

A.H. : Est-ce que ce serait différent de choquer le spectateur?

Ce n'est pas choquer pour choquer. Il y a des chocs qui sont utiles, mais il faut qu'ils soient motivés par quelque chose de spirituel. Je pense que bouleverser le spectateur est nécessaire. S'il vous sortez d'un

S.A : Je crois d'ailleurs que vous avez déjà dit que votre film se termine au moment où le spectateur commence son travail.

Voilà. Ce travail, vous le faites par un travail de rétrospection. Quand vous voyez le plan, votre conscience n'a pas le temps de se déployer pleinement, parce qu'il y a le plan suivant qui arrive, tout simplement. C'est pour ça qu'il faut des pauses dans un film, il faut que le spectateur puisse «se poser» un peu, réfléchir à ce qu'il vient de voir, reconstruire, et hop, repartir. Vous ne pouvez pas le maintenir dans une tension permanente. Notre accès au réel est souvent rétrospectif, car c'est dans la reconstruction que ce qu'on a pu percevoir comme banal nous apparaît tout à coup formidable. Le spectateur comble les lacunes, les vides, c'est surtout lui qui voit ce qu'est le film. Le cinéaste ne doit pas trop en faire. Je pense que ce qui était bien avec la comédienne d'*Hadewijch*, c'est qu'elle est tellement fragile que c'est le spectateur qui «la tient», qui la protège, parce qu'elle est touchante. De temps en temps elle joue mal, elle est même vraiment «limite», mais je pense que c'est un peu comme de se trouver devant quelqu'un qui va échouer, on va alors le prendre par la main. C'est dans la nature humaine de ressentir une espèce de pitié qui fait que l'on s'aide les uns les autres. Quand on tourne, il faut tenir compte de ça, du fait que le spectateur a besoin de donner la main. Il a besoin de prendre sa place dans le film. Moi, en tant que spectateur, c'est ce que je demande : qu'on me laisse de la place.

P.G. : En choisissant de montrer un acte terroriste, vous saviez très bien qu'un certain nombre de spectateurs allaient être heurtés par cette violence.

Oui, et c'est pour ça que le film n'est pas nourri d'explications politiques. Je pense qu'il s'intéresse à la puissance spirituelle qui incite à commettre un tel acte, mais sûrement pas aux motivations, aux explications religieuses, politiques et historiques, etc.

G.G. : La politique se situe peut-être davantage dans votre façon d'affronter l'action. Il y a ce moment important dans la forêt où Céline accepte de passer à l'action.

Il fallait qu'elle « mue », qu'elle quitte le contemplatif dans lequel elle vivait depuis le début du film et qu'elle rentre dans l'activisme. Donc ce n'est pas Nassir qui opère chez elle ce basculement, mais c'est lui qui nous conduit à la possibilité du martyre. C'est alors qu'elle dit « je suis prête ». Mais en même temps la discussion de Céline et Nassir se termine par un plan de la pâture, qui dresse tout le champ du possible et du combat. C'est cette image de pâture qui conclut ; moi je ne sais rien de plus à propos de Céline. Seulement qu'elle décide d'aller de l'avant puisqu'elle dit « je suis prête », et elle reçoit la lumière, un rayon de soleil vient se poser sur elle.

A.H. : Je ne pense pas qu'il vous serait venu à l'esprit de faire un film historique, un film situé au XIII^e siècle – époque où vivait la *Hadewijch* dont vous vous inspirez. L'idée du film n'est-elle pas d'essayer de voir comment pourrait être une mystique aujourd'hui, si on peut encore prendre au sérieux le cas d'une jeune fille prise d'un élan mystique qui la mène jusqu'au terrorisme et à se faire martyre ?

C'est ce que font les martyrs d'aujourd'hui. Si on analyse, si on regarde dans leur âme, on y voit des choses qu'on trouve chez Céline : l'amour de Dieu, une espèce de délire, une pente vers l'hyper-violence. Tout cela passe par la voie de l'amour, qui est incompréhensible par la raison. C'est pour ça que je dis qu'elle fait quelque chose que je ne peux pas expliquer, parce que je ne le comprends pas. Tout ce que je sais, c'est que ça existe, mais il fallait que je reste dans la non-explication. Pour moi, le social, le sociologique n'est pas intéressant. La motivation doit forcément être spirituelle. Le nœud est spirituel. Que les motifs de nos actions soient politiques, esthétiques, littéraires, ce que vous voulez, l'origine de tout est la spiritualité. J'ai essayé de faire un film qui se borne à cela, à retrouver l'origine spirituelle des actes de violence, d'amour, de guerre, etc.

G.G. : Ce qui est intéressant, c'est qu'on a l'impression que votre cinéma évolue vers quelque chose de plus en plus lacunaire et pourtant *Hadewijch* m'est apparu comme votre film le plus limpide. Vous disiez lors de votre classe de maître que vous travaillez par soustraction, par élimination, et ce film-là parvient à une sorte de ligne claire absolument foudroyante.

Le travail sur *Hadewijch* consistait à épouser totalement la comédienne en la mettant tout le temps dans le plan. Je pense que c'est elle qui donne cette clarté au film, le fait qu'elle soit là, sans cesse présente, avec ce visage, cette voix... C'est la figure de proue... Et puis elle est jolie... Elle est chaste et, en même temps, elle est très érotique, donc, elle provoque aussi un désir, je pense. Elle nous emmène exactement là où on ne veut pas aller. Elle va là où on souhaitait qu'elle n'arrive pas : elle se sacrifie, mais elle le fait pour nous. Elle accomplit quelque chose de salutaire. Son cheminement donne un sens à l'amour et à la violence. Ce n'est pas du tout un film désespéré, au contraire. Le personnage de Céline est porté par quelque chose, elle touche à la grâce, mais en dehors de Dieu. C'est terminé pour elle, mais elle renaît dans une nouvelle grâce, qui serait peut-être une grâce humaine.

P.G. : On sent qu'il y a beaucoup de place dans vos films pour le spectateur. Ce ne sont pas des films intellectuels et vous insistez beaucoup là-dessus. Ils n'ont rien de compliqué et si on les juge difficiles, c'est seulement au sens où ce sont des films déroutants, mais ils ne s'adressent pas à une élite culturelle. Comment vous sentez-vous par rapport au fait que plusieurs considèrent que vous faites un cinéma peu accessible ?

Ce n'est pas moi qui décide. Moi, je fais un film et après, il va là où il peut aller. Vous dites qu'*Hadewijch* n'est pas difficile, mais ce n'est pas ça le problème, c'est que ce n'est pas « grand public » et c'est cette idée-là qu'il faut briser. Je suis persuadé qu'une rencontre aurait lieu avec les trois quarts des gens s'ils pouvaient voir le film. Il y aurait quelques rejets, mais ça se passerait plutôt bien dans l'ensemble. Or les gens ne le verront pas, parce qu'il y a un refus de ce genre de films. Dans dix ans, il n'y aura plus de public. Mes prochains films, peut-être que je ne les sortirai même pas en salles. On fera une tournée pour le public étroit qui existe... Et pourquoi pas... ?

Transcription : Marie-Claude Loisel

Nos remerciements à Adrian Gonzalez

