

## FILMS DU MOIS

## En salles

Shark 3D de David R. Ellis ..... 45

## 28 septembre

Ceci n'est pas un film de Jafar Panahi et Mojtaba Mirtahmasb ..... 36

Les Hommes libres d'Ismaël Ferroukhi ... 43

Notre paradis de Gaël Morel ..... 44

Pure de Lisa Langseth ..... 45

Un été brûlant de Philippe Garrel ..... 78

We Need to Talk About Kevin

de Lynne Ramsay ..... 45

L'Atelier enchanté (Hermina Tyrlova), Des vents contraires (Jalil Lespert), Glee on Tour: le film (Kevin Tancharoen), Identité secrète (John Singleton), Nos plusieurs (Fred Soupa), Un heureux événement (Rémi Bezançon), Votre Majesté (David Gordon Green)

## 5 octobre

Cheburashka et ses amis

de Makoto Nakamura ..... 54

Crazy Horse de Frederick Wiseman ..... 42

De bon matin de Jean-Marc Moutout ... 43

Drive de Nicolas Winding Refn ..... 38

Plus jamais peur de Mourad Ben Cheikh .. 44

Le SkyLab de Julie Delpy ..... 45

Agnus Dei (Alejandra Sánchez), Apollo 18 (Gonzalo Lopez-Gallego), Bienvenue à bord (Eric Lavaine), Dream House (Jim Sheridan), Logorama and Co. (collectif), (S)lex-list (Mark Mylod), Toast (S.J. Clarkson)

## 12 octobre

Another Earth de Mike Cahill ..... 42

Après le Sud de Jean-Jacques Jauffret ... 40

The Artist de Michel Hazanavicius ..... 39

Beauty d'Olivier Hermanus ..... 42

Oxygène de Hans Van Nuffel ..... 44

L'Apparition de la Joconde (François Lunel), Beur sur la ville (Djamel Bensalah), Cloud Rock, mon père (Kaleo La Belle), Le Dernier Week-end (Ali Borgini), El Bulli, Cooking in Progress (Gereon Wetzel), La Mémoire dans la chair (Dominique Maillet), Les Trois Mousquetaires (Paul W. S. Anderson), The Thing (Matthijs Van Heijningen Jr.), Un monstre à Paris (Eric Bergeron)

## 19 octobre

Le Gruffalo de Jakob Schuh

et Max Lang ..... 43

Hors Satan de Bruno Dumont ..... 28

La mosquitera d'Agustí Vila ..... 43

Polisse de Maïwenn ..... 44

Another Silence (Santiago Amigorena), La buena noticia (Helena Taberna), Emilie Jolie (Francis Nielsen, Philippe Chatelet), Ici on noie les Algériens (Yasmina Adil), Johnny English, le retour (Oliver Parker), L'Orpheline avec en plus un bras en moins (Jacques Richard), L'Ours montagne (Esbén Toft Jacobsen),

Les Petites Voix (Jairo Eduardo Carrillo, Oscar Andrade), Paranormal Activity 3 (Henry Joost, Ariel Schulman), Real Steel (Shawn Levy), Un été + 50 (Florence Dauman)

Hors Satan de Bruno Dumont

## Grand dehors

par CYRIL BÉGHIN



n n'avait pas entendu un tel vent depuis *Film Socialisme*, de Godard. *Hors Satan* est traversé par des bourrasques violentes qui brossent dans la bande-son des raclements âpres, un bruit de fond accidenté et anarchique constant. Avec le décor de dunes et les couleurs du ciel, ce vent malpoli suffit à imposer hors champ la présence de la mer – la plupart des actions sont touchées par cet écho océanique alors que les deux protagonistes ne s'approchent qu'une seule fois du rivage pour contempler le large, lors d'un contrechamp fulgurant. Les rafales rappellent dans chaque image l'horizon de ce grand dehors, d'une manière intempestive et bégayante qui, comme tout le film, dénoue la tentation du sublime. L'absolu n'a toujours intéressé Dumont que dans ses expressions les plus sèches, celles qui permettent de négocier avec lui au plus près, dans un mélange étroit de trivialité et de terreur. *Hors Satan* est peut-être pour cela, dans la simplicité de sa fable et l'économie impressionnante de sa mise en scène, son film le plus direct et le plus beau : le vent y souffle, où il veut, une basse continue que personne ne peut ignorer.

Comment survivre dehors, en plein vent ? *Hadewijch*, le précédent film de Dumont (2009), commençait par une mise à la porte. Céline, une jeune femme entrée au couvent, était renvoyée par la mère supérieure qui ne voyait en elle qu'une « caricature de religieuse » et l'engageait à trouver sa foi dans la confrontation avec le monde. *Hors Satan*, comme un pied de nez à cette nonne revêche, se met d'emblée dehors et ne le quitte que pour une poignée de courtes scènes, trouvant dans le monde ainsi ouvert les motifs d'une autre caricature de religion. On y

voit un homme solitaire, un errant taiseux qui dort entre deux pans de ruine, au creux de quelques dunes. Les habitants des fermes alentour lui font la maigre charité d'un sandwich et il passe son temps sur la côte désolée, à braconner et s'absorber en méditation dans la nature. Le matin il s'agenouille face au soleil, avec une vague gestuelle qui ressemble à un souvenir hébété de liturgie ; lorsqu'il est rejoint par la jeune femme en noir, ils forment de dos, face à un champ brumeux où l'on devine des silhouettes de vache, une sorte d'*Angélus* retourné et panthéiste. La peinture aussi est un souvenir.

Cette religion naturelle, erratique et sans dogme, est l'autre face du dehors. À l'illuminé, certains habitants de la région prêtent des pouvoirs, il est rebouteux, faiseur de miracles, exécuteur. Il affronte l'Autre, maladie ou malheur sans nom, dont on ne sait plus quoi faire. Une mère vient le chercher pour qu'il sorte sa fille d'une étrange catatonie. Au début du film, en quelques plans secs, il tue d'un coup de fusil le père de la jeune femme en noir – ses solutions ne sont pas orthodoxes. Le meurtrier n'enchaîne pas sur une enquête mais sur un surcroît d'ellipses, et le désir fou de la jeune femme qui n'a plus qu'une idée en tête, faire l'amour avec lui dans les dunes. Le SDF génial ne répond que par ses actes de foi improvisés. Elle, dans une répétition terrible de ce que lui a sans doute fait subir son père, finit violée par un villageois. Lui marche sur du feu, embrasse goulument la catatonique pour qu'elle se réveille, fait l'amour à une fille croisée sur la route jusqu'à ce qu'elle semble en mourir, bave aux lèvres. Entre la beauté mystérieuse de quelques vrais miracles et la brutalité presque comique de ces rituels pragmatiques, *Hors Satan* avance sur une corde raide, dressant le portrait d'un ange



exterminateur qui pourrait aussi bien être un fou sectaire. L'aura de violence justicière et de sexualité du personnage, le mélange d'ésotérisme sauvage et de grands espaces, font progressivement du film cet hybride inédit : une sorte de western dreyerien.

Chantal Akerman au début de *Histoires d'Amérique* (1989) puis Jean-Luc Godard au début de *Hélas pour moi* (1993) avaient placé deux versions d'une même fable, racontant l'oubli de la prière, de génération en génération. Le fils oubliait le lieu du rituel, dans la forêt ; le petit-fils oubliait la manière de faire du feu ; l'arrière-petit-fils, les mots eux-mêmes. Mais le dernier se souvenait encore de l'histoire. C'est comme si Dumont, au moins depuis *Hadewijch*, ruait dans cette allégorie de la perte qui réduit l'ancien cinéma moderne à la position de témoin distant de ce qui s'écroule. Chez lui, personne ne se souvient d'aucune histoire mais il y a des bribes de rituels, des actes instinctifs et des lieux immenses, par lesquels il ne s'agit pas de retrouver une prière perdue mais de refonder la stupéfaction des sensations et des passions. Un très lointain petit-fils sillonne le dehors : il y sème brutalement du sens. C'est pourquoi les signes d'un héritage moderne, à nouveau nombreux

dans *Hors Satan*, ne doivent pas tromper : si l'on y voit des résurgences de Bresson, Antonioni ou Tarkovski, ça n'est pas au titre du vide ou de la mélancolie. Ce désert, Dumont l'a traversé avec *Twenty-nine Palms* (2003), et il n'y retournera sans doute pas.

*Hors Satan* déjoue le désert au sein du dehors dépeuplé. C'est par son organisation de l'espace que le film est d'abord terrassant. *Hadewijch*, tourné dans un format plus ramassé, avait marqué une pause dans l'utilisation du Scope, auquel Dumont était resté fidèle depuis *La Vie de Jésus* (1997). *Hors Satan* fait revenir l'écran large avec une virtuosité décapée. Les courbes et contre-courbes des dunes, les tonalités délicates des massifs de végétation, les hauteurs du ciel s'y organisent doucement pour réserver des zones, révéler un chemin ou un creux de vie. C'est un art purement topologique de la composition qui réussit à dessiner des cohérences de lieu dans l'apparente banalité des reliefs de sable, sous le vent et l'horizon de la table rase océanique.

Les plans souvent très larges, en plongée, laissent les silhouettes évoluer au milieu de cette logique chaotique, mais c'est aussi dans des moments d'immobilité des personnages doublés de soudain

basculement de l'espace que le film est extraordinaire. Lui, par exemple, est allongé seul au sommet d'un monticule de sable, dans un plan si large qu'on le distingue d'abord à peine. Un second plan nous rapproche, puis un troisième le saisit en plongée, sur un axe opposé, permettant de découvrir l'ovale chatoyant d'un étang près de lui – l'espace entier change de couleurs et de géométrie comme dans un jeu de facettes dont l'illuminé serait le pivot impassible, avant un cri qui plisse la surface de l'eau. Les lieux semblent liés aux personnages dans un rapport inconstant de maîtrise ou de non-maîtrise. À ce moment souverain au milieu des dunes s'oppose par exemple la scène où, voulant tirer sur un oiseau, il abat un chevreuil, comme si la trajectoire de la balle s'était mystérieusement courbée. « J'ai tiré sans voir », explique-t-il plus tard. C'est aussi que l'espace est plein de trous, comme celui, noir, qui attire le regard de la jeune femme un soir où elle cherche le SDF, et va trouver la mort.

À la fin d'*Hadewijch*, un ouvrier croisé au couvent sauvait Céline de la noyade – la jeune fille, éperdue, s'était jetée dans un étang. En confiant le rôle du gars au même David Dewaele qui jouait l'ouvrier magnifique, mais aussi en arpentant

sans relâche ses quelques bouts de paysage dont un autre étang forme le cœur, *Hors Satan* semble étendre et reformuler *Hadewijch*. Lorsque, après la mort de la jeune femme, il dérobe son cadavre et va simplement la coucher près de l'étang pour qu'elle ressuscite, le déplacement du geste qui sauvait Céline est flagrant et superbe. L'étreinte accompagnant l'autre jeune femme hors de l'eau est reportée à tout l'espace : au bord du trou, c'est le dehors qui sauve.

David Dewaele, qui avait aussi fait une courte apparition dans *Flandres* (2006), a une qualité rare chez les acteurs amateurs de Dumont, une sorte d'ironie discrète qui tient aux petits sourires par lesquels il ne peut s'empêcher, souvent, de ponctuer un geste ou une réplique. Cette légèreté a deux vertus. On peut d'abord penser que, s'il invente des prières et des miracles, l'homme n'en est pas dupe. Mais on peut surtout y voir un sourire de chat, destiné à flotter après son passage : l'homme n'est qu'un événement momentané du paysage, il reprend la route après avoir offert à la jeune femme de quoi revivre enfin. Au contrechamp sur l'horizon marin vient répondre, plus tard, la séquence où il lui demande de traverser un bassin en marchant sur une étroite barre de béton qui le divise en deux, cet acte absurde devant par miracle stopper un incendie qui détruit la lande environnante. Mais la vraie magie est encore une fois celle du contrechamp, lorsqu'à un plan frontal sur les deux personnages côte à côte succède une vue sur l'eau exactement partagée par la ligne noire de béton. Toute la violence, tout le désir que l'homme éveille chez la jeune femme sont les résultats de cette scission provisoire – déjà le meurtre du père ou une tentative d'embrassade dans les dunes s'accompagnaient d'un même regard perdu, une soudaine tétanie égalisant les deux corps. *Hors Satan* est la mise en scène magnifique de ces quelques plis en miroir faits dans le désert. ■

#### HORS SATAN

France, 2011

Réalisation, scénario : Bruno Dumont

Image : Yves Cape

Montage : Bruno Dumont et Basile Belkhiri

Interprétation : David Dewaele, Alexandra Lematre, Auroro

Broutin, Valérie Mestdagh

Production : Invictus Films, 3B Productions

Distribution : Pyramide Distribution

Durée : 1 h 50

Sortie : 19 octobre

## Un monolithe

### Entretien avec Bruno Dumont



Bruno Dumont, Alexandra Lematre et David Dewaele sur le tournage de *Hors Satan*.

● *Hors Satan* est votre film le plus direct, le plus épuré, il va à l'essentiel. C'est aussi votre film qui circonscrit le plus petit territoire possible.

J'ai mis beaucoup de temps à l'écrire afin de parvenir à une histoire simple. Je l'ai beaucoup travaillé, malaxé, en vue de la mise en scène. Je voulais m'appliquer sur le découpage sans me soucier du scénario. L'impression que vous avez, d'être dedans, vient du fait que les choses sont là où il faut. Tout est une question d'articulation ensuite. Le film est en effet très circonscrit géographiquement. Sur *Hadewijch* j'ai regretté de ne pas être resté dans le cloître. Le reste du film, finalement, m'a moins plu. Il y a tellement de choses à faire dans un même endroit. Il faut creuser le paysage, travailler à l'intérieur. *Hors Satan* est une sorte de monolithe, non seulement au regard de l'histoire mais aussi du décor. Et je prévois déjà de bouger encore moins dans le prochain film.

● La première impulsion, c'est le décor ?

Oui, c'est là que je passe le plus de temps. Au départ je n'ai aucune idée de

l'histoire, je sais juste que j'ai un décor puissant. Je suis toujours un peu embêté quand on me pose des questions sur l'histoire ou la psychologie des personnages. Je n'ai pas grand-chose à en dire. Je pense que ça me vient de la peinture, où on travaille sur un motif pictural. Le sujet d'un tableau peut n'être qu'un arbre, une colline. La beauté ne vient pas du sujet mais de la cinématographie. Dans la mise en scène, ensuite, il faut réduire, ne pas rendre telle ou telle chose proéminente, au contraire mettre tous les éléments en harmonie et ne pas donner le sentiment que l'histoire est trop forte, le jeu de tel acteur trop appuyé.

● Vous avez tourné d'une traite toutes les scènes qui se déroulent dans le décor principal ?

J'interviens peu sur le plan de travail, je laisse la production s'en charger, étant donné que nous sommes dans une économie assez réduite. Je le prends comme une contrainte positive. L'ordre de tournage des séquences importe peu. En réalité, plus c'est désordonné, plus c'est intéressant, ça engendre de la magie que je récolte ensuite au montage. Je

découvre des faux raccords fructueux. Les cassures sont intéressantes, elles permettent de recréer de la continuité avec la discontinuité du découpage. Il y a un temps tout à fait inexistant qui apparaît chronologique alors qu'il ne l'est pas. Ça devient une sorte d'altérité par rapport à l'ordre des choses. C'est, je crois, plus puissant artistiquement qu'une caméra qui enregistre la chronologie d'un plan-séquence, qui est pour moi nul en terme d'expression. En travaillant dans la discontinuité, on est moins encombré par la pensée. Il y a tellement de pensée dans le travail. Si l'intention est là, trop présente, c'est ennuyeux, prétentieux, lourd. Plus le film est cassé par des aléas, plus le réalisateur est soulagé de ses propres intentions. Idéalement il faut que je disparaisse totalement. C'est pour ça que je suis ouvert aux accidents. Par exemple, d'un plan à l'autre, il y a parfois des faux raccords de costumes. Mais cela n'a aucune importance.

● Vous montez vous-même ?

J'avais déjà monté les vingt premières minutes d'*Hadewijch* sur Avid, mais là, c'est la première fois que je monte seul

un film entier. Ainsi je peux faire ce qu'un monteur, du fait de sa formation, ne fera pas. Il aura tendance à remettre droit ce qui est de travers. Or je suis du genre à chercher ce qui est de travers. Par exemple, après que le personnage a tiré sur le beau-père avec le consentement de la fille, on voit un plan rapproché sur eux, puis un plan inerte qui repose en l'air, et ensuite eux deux qui regardent le paysage. Ce plan inerte est en réalité le sujet du troisième plan. La doxa voudrait que je le place après, mais je l'ai laissé avant. Ça crée une sorte d'aberration énigmatique intéressante.

● Pour le numéro de janvier des Cahiers (n° 663), vous nous aviez donné un extrait du story-board du film, qui s'appelait alors *L'Empire*. Quel usage faites-vous du story-board ?

Vous aurez remarqué que le découpage du story-board que je vous ai donné se retrouve exactement dans le film. Ça veut dire que je m'y tiens. C'est très angoissant de définir quel plan faire à tel moment sur le plateau. Je ne veux plus me poser de questions sur l'ordre des plans durant le tournage. Si je n'ai pas la

certitude de pouvoir faire un plan large, puis un plan serré pour telle scène, au montage je suis embêté. Un plan large plus un plan large ça ne donne rien. C'est pourquoi quand l'histoire est écrite et les décors choisis, je vais sur le décor pour découper. C'est le moment le plus important de ma méditation. Il faut découper quelque chose de simple. Il y a de plus en plus d'épure à chaque stade.

● Dans *Hors Satan*, les plans les plus simples, les plus « neutres », sont parmi les plus marquants. Et vous travaillez moins qu'auparavant sur la durée des plans.

Le découpage est plus vif, l'intensité vient de la précision des plans, du placement des personnages dans le plan. J'essaie de mieux maîtriser le temps. Le temps est dans le montage, pas dans la durée du plan. Ce n'est pas parce que je fais un plan très long sur un personnage que j'inscris de la durée. Ce sont des choses que j'ai apprises au fil du temps. Plus les choses sont neutres, plus elles prédisposent au montage. Le montage est capable de transformer mais vous devez le préparer en amont. Si vous ne dirigez





pas vos acteurs un peu maladroitement, vous n'avez pas d'éléments désarticulés utiles au montage. Un acteur de travers, vous pouvez le remettre droit au montage. Je n'ai plus peur d'un jeu bizarre, je n'ai plus peur de donner des indications étranges aux acteurs. Cela me permet d'étonner le spectateur, et c'est indispensable car c'est lui le cultivateur du film, c'est lui qui récolte.

Auparavant mes techniciens suivaient mes acteurs. Aujourd'hui, à l'inverse, j'exige que l'acteur soit vissé devant la caméra et qu'il soit filmé sous des angles très précis. L'acteur a un jeu contraint, absolument pas naturel, ce qui est très difficile à jouer. Mais il est parfaitement bien filmé et donc il est parfaitement bien appréhendé par les spectateurs. Parfois l'acteur, David Dewaele, regarde ses marques, ce qui donne une manière d'être assez bizarre. Tout cela crée de l'étonnement à l'intérieur de choses très conventionnelles. J'ai fait certaines contre-plongées qui donnent une puissance à l'acteur sur des situations absolument anodines. J'aime beaucoup ça, quand le plan n'a pas de rapport avec l'action. En tant que spectateur je trouve ça puissant. L'impression formelle physique, immédiate, précède une méditation bien longtemps après la projection. Le cinéma c'est impressionner, hypnotiser un corps. Je lis beaucoup d'ouvrages de théologie sur la connaissance de l'âme. L'âme aime les images. Je peux lui parler en organisant ces images. Être spectateur d'un film c'est participer d'une infusion d'un corps.

● **Artaud emploie les mêmes mots que vous sur le cinéma comme expérience physique, sur le fait d'inoculer quelque chose au spectateur.**

Je n'ai pas lu ses textes. Mais c'est quelque chose que je retrouve dans l'avant-garde française des années 20. Chez Jean Epstein par exemple. Des cinéastes plasticiens qui ne sont plus dans la narration comme Germaine Dulac, qui parfois vont un peu trop loin dans la dimension formelle. *L'Or des mers* de Jean Epstein c'est magnifique. C'est poétiquement très fort. C'est quelque chose qui a disparu aujourd'hui, qui est tombé en désuétude.

● **Contrairement à l'idée reçue, vous travaillez donc une forme d'antinaturalisme.**

C'est à la fois très naturaliste puisque les décors et la lumière sont naturels, le son est direct, les acteurs non professionnels, et en même temps il y a tout un tas de choses qui résistent à ce naturalisme. Ces insertions antinaturelles donnent une dimension magique. L'ambiguïté force l'étonnement du spectateur. Cela l'amène à être créatif. C'est lui qui voit. Et pas le metteur en scène qui serait une sorte de mégalomane. Je crois beaucoup à une forme d'humilité.

● **Y a-t-il des choses que vous ne ferez plus ?**

*Hadewijch* était un film mystique qui ne l'était pas formellement. Avec le recul je trouve la mise en scène assez plate. J'ai davantage envie de l'inverse, trouver de

la mystique dans la cinématographie, redonner au cinéma sa puissance de représentation, de vision, plutôt que raconter une histoire qui dit quelque chose. J'ai plus envie d'aller vers un déploiement du style. Thomas d'Aquin parle de la puissance de l'image, des métaphores de l'image comme évocation de Dieu. Comme je ne suis pas croyant, je parlerais de l'évocation d'une vérité. Tous les mécanismes de représentation de l'image analysés dans les textes anciens me passionnent. C'est cela qui est en jeu au cinéma, montrer du visible pour aller vers l'invisible. Et mon rôle, c'est de trouver du visible par lequel je puisse dire autre chose. D'où des décors souvent sommaires. J'ai beaucoup de mal à tourner à Paris, c'est trop chargé. Plus les décors sont sommaires, plus il sont présents. Plus on diminue la valeur visible, plus la présence de l'invisible augmente. Ce qui m'intéresse, c'est la quête de l'harmonie. Il y a forcément une harmonie entre ce que je vois et ma sensation. Les personnages regardent un paysage, et le paysage dit ce qu'il est. Et pourtant ces plans de *Hors Satan* où les personnages regardent le paysage m'ont déçu. À un moment, la fille regarde les dunes et elle pleure. J'espérais que les dunes pleurent elles aussi, mais non. Je n'ai pas encore le moyen de parvenir à ça.

● **Par ce travail de réduction, ce qu'on voit n'est plus un décor mais un paysage mental.**

Oui, exactement. Ce n'est plus un paysage car il est transcédé. Et en étant transcédé, il entre dans le mental du spectateur pour devenir quelque chose d'autre. Ce que je vois est une représentation analogique de l'intériorité. On ne peut pas saisir une intériorité mais on peut faire en sorte que l'extérieur devienne l'intérieur. Mais c'est le spectateur qui fera ce chemin-là. Moi je dois m'arrêter. C'est au spectateur de décoder ce mystère. Le revers, c'est que certains spectateurs s'ennuient. L'amplitude est totale. Certains verront la présence de l'infini, d'autres trouveront ça dépourvu d'intérêt.

● **À Cannes, vous aviez l'air de regretter que le film, tourné en argentique, soit projeté en numérique...**

La copie 35 n'était pas prête. Il est très difficile de bien étalonner l'image en argentique. J'avais une première bobine parfaite et une seconde bobine très mau-

vaïse. Le DCP [digital cinema package, équivalent de la copie 35 mm pour le numérique, ndlr] est plus constant, mais il est médiocre. Avec la projection numérique, on perd la puissance de la photographie et de la chimie. L'impression de l'image n'est pas du tout la même: une image métallique d'un côté et une image chimique de l'autre. Notre corps ne réagit pas de la même façon. Il y a dans la chimie une cinégénie naturelle qui peut rendre des plans quelconques très beaux. *Hors Satan* sera projeté en 35 mm ou en DCP selon les salles. Le risque avec la projection numérique, c'est l'impact sur la sensibilité des gens, le risque qu'ils s'habituent à cette image moyenne, et qu'ils les voient avec une appréhension moyenne et un jugement moyen.

● **Pourquoi avoir choisi un son mono plutôt que stéréo ?**

Le mono synthétise. Tout est centré. En stéréo, au mixage, vous isolez des sons, décidez de mettre tel son à droite, tel autre à gauche, et donc vous donnez des intentions. Vous veloutez votre travail, vous l'ornementez. *Hors Satan* est dans une imagerie religieuse un peu casse-gueule. Les plans peuvent connoter très vite. La seule façon de casser cette dimension-là, c'est par le son. Le son crasseux abîme l'imagerie un peu saint-sulpicienne pour redonner une autre valeur à l'image. Il faut empêcher le spectateur de connoter, casser les images réflexes.

● **On a le sentiment depuis *Hadewijch* que votre cinéma s'est adouci, qu'il est moins rugueux, plus feutré, comme si vous étiez passé du masculin au féminin...**

*Hors Satan* est un film très viril, mais je comprends ce que vous voulez dire, d'un point de vue formel. C'est plus apaisé en effet. *Hadewijch* était un film dont le sujet, le fond était saillant. Je me suis rendu compte que ça ne me plaisait pas beaucoup. Sur *Hors Satan* j'avais envie de restreindre ce vouloir dire et de tourner des choses ordinaires, de me concentrer sur la forme, laquelle en dit autant que le fond finalement. Par ailleurs j'ai de moins en moins envie de tourner des scènes violentes car je sais qu'on peut engendrer cette violence par le montage.

● **Comme dans ce plan, juste avant le meurtre du père de la jeune fille, où on voit la carabine qui pénètre soudain dans le champ.**

Voilà, c'est comme un western. C'est un plan paisible qui, en trente secondes, se transforme. On a dû faire une vingtaine de prises car l'acteur n'y arrivait pas: la carabine était trop haute, ou trop basse, ou elle n'entraînait pas au bon moment. On a dû lui donner des repères très précis, des gens le tenaient, moi je le poussais, si bien que le jeu est faux. Tout s'est passé de façon mécanique mais ça ne se voit pas. Il faut des acteurs très naturalistes pour faire ça. Des acteurs sans intentions. Cet aspect mécanique me dérange de moins en moins.

● **David Dewaele jouait déjà dans *Hadewijch*, pourquoi l'avez-vous choisi à nouveau ?**

C'est un acteur extrêmement puissant, il a une cinégénie naturelle extraordinaire. Sa seule présence irradie. Je sais qu'avec lui je peux écrire des actions immobiles sans risquer d'ennuyer. L'émotion qu'il dégage vient de sa peur. Il est très tendu, non par la scène mais parce qu'il est impressionné par l'équipe, la caméra. Sur *Hadewijch* il vomissait avant chaque prise tellement il avait peur. Mais cette peur se transforme en tension devant la caméra. C'est pour ça que je ne cherche jamais à rassurer mes acteurs. Mais il change. Il finit par aimer être choyé, il se crée un ego d'acteur, une sorte de neurasthénie naturelle, c'est normal. Il sait qu'il est sacré, qu'on ne peut rien faire sans lui.

● **Vous travaillez en amont avec vos acteurs ?**



Non, le travail se fait pendant les prises. Avant, ils ne savent rien. Je leur dis s'il y a des scènes de nu par exemple, car j'ai besoin de leur accord. Mais moins les acteurs sont dans l'intimité du film mieux c'est. Je n'aime pas les acteurs complices, qui savent déjà ce qu'ils vont dire. Ça m'exaspère. Pour me préserver de ça, ils n'ont pas le scénario et les dialogues leur sont suggérés juste avant de tourner. Moi j'ai un scénario béton. Tellement béton que je dois absolument le casser. L'exigence de préparation fait que tout est story-boardé, écrit. Mais pour l'acteur c'est le contraire. Il donne de la spontanéité, de l'imprévu au film.

● **Vous avez changé votre manière de diriger les acteurs ?**

Dans *Hadewijch*, l'actrice jouait les scènes trop loin de la caméra, elle se plaçait mal. Et même si elle jouait bien je ne la voyais pas. Je l'ai donc forcée à jouer près de la caméra, dans des positions qu'elle trouvait antinaturelles, comme ce moment où elle est face au tombeau du Christ et qu'elle se retourne vers la caméra. Elle trouvait cette position inconfortable, mais enfin, je la voyais. Obliger l'acteur à sortir de sa nature, par la technique, aboutit à des plans magnifiques. Au bout de deux jours les acteurs s'y font. Il ne faut pas avoir peur de l'artifice. Le personnage de *Hors Satan* ressemble un peu aux personnages de mes autres films comme *L'Humanité*. Ce sont des espèces de bouffeurs de corps des autres, qui dans le contact des autres tentent de percer la grâce, et qui ont des



ROGER ARPADU/3B

## CINÉ-CLUB DES CAHIERS

**Hors Satan**

**Au Club de l'Étoile,**  
14, rue Troyon, Paris 17<sup>e</sup>,  
le mardi 18 octobre à 20 h 30.

La projection sera suivie d'un débat  
en présence de Bruno Dumont

50 places gratuites pour les premiers abonnés  
qui appelleront au 01 53 44 75 75

rapports crus, sexuels, violents. Ce sont des corps surtout. Donc ce sont des acteurs mécaniciens : ils jouent des actions mais ne méditent jamais sur ce qu'ils font.

- Ce n'est pas l'acteur qui doit ressentir quelque chose, c'est le spectateur...

Oui. Un acteur, un personnage est un véhicule pour un spectateur. Il peut même être déshumanisé, être un salaud. L'important c'est comment le spectateur travaille. Le héros de *Lacombe Lucien* de Louis Malle est un salaud qui m'a beaucoup fait travailler. Lacombe Lucien nous immunise de quelque chose. Quand il est sorti, on a reproché au film de faire un héros d'un collabo. Pas du tout. C'est cette petite partie collabo en chacun de nous qui doit être détruite. L'art est une sorte de vaccin, inoculer au spectateur quelque chose de mauvais pour qu'il développe ses moyens de défense. On grandit beaucoup plus en voyant un héros mauvais qu'un héros inoffensif. Après, il faut que la mise en scène suive

et que le spectateur travaille. Je regarde droit pour que vous puissiez l'affronter. Chez Shakespeare, les personnages sont tous des salauds. C'est inhérent à la catharsis. C'est un mécanisme de lutte. Ces personnages incestueux, violents apportent un bien. C'est quelque chose qu'on ne comprend plus aujourd'hui, où le jugement critique est un jugement moral. On juge simplement que le personnage est mauvais. On ne voit plus la vertu d'un film dans sa fonction cathartique, on le juge sur le fond.

- Il y a souvent une trajectoire dans vos films : l'enquête dans *L'Humanité*, le paysage qu'on traverse dans *Twenty-nine Palms*, la quête dans *Hadewijch*... Le personnage de *Hors Satan*, lui, ne bouge pas, il n'évolue pas entre le début et la fin.

C'est vrai. *Hadewijch* était dialectique. Le héros de *Hors Satan* est un SDF, un personnage qui reste sur place, à ne rien faire. Ça me permet de rester immobile, plastiquement parlant. C'est pour cela que l'histoire est secondaire. La plastique doit être dans l'histoire et inversement. Le personnage est extrême aussi bien dans la bonté que dans la violence. Il est au milieu et comme il ne bouge pas, les extrémités vont être flagrantes. Il y a une telle tension d'immobilité que le moindre mouvement va devenir gigantesque.

- Quand il vient guérir la jeune fille, on ne sait pas s'il la vide ou s'il la remplit.

Telle qu'elle était écrite, la scène était beaucoup plus explicite. Mais l'acteur avait peur de faire cette scène avec une gamine, si bien qu'il l'a jouée de façon timorée. Du coup, on ne sait pas très bien ce qu'il fait. On le sent un peu je crois. Avec la routarde les choses se sont mieux déroulées. La scène avec la jeune fille est un peu moyenne. Mais la scène avec la routarde répare ça car elle va plus loin. Ça crée un crescendo. Ce qui était moyen ne l'est plus. C'est une bonne chose d'avoir des teintes un peu grises pour monter en intensité un peu plus tard. On ne peut pas être intense en permanence, il faut toujours s'enluyer un peu dans un film. En soi la scène de la routarde est très violente, mais là encore la suite va tout réparer. Par comparaison, la fin de *Twenty-nine Palms* était trop violente. Les spectateurs sortaient abasourdis. Ce qui compte

c'est la mémoire du spectateur. Et cette mémoire n'est pas forcément proportionnelle à ce qui se passe. Le spectateur fait la synthèse. J'ai vu des films mauvais mais dont la fin était belle et réparait tout le reste. Il ne faut jamais rater la fin d'un film.

- On a l'impression que *Hors Satan* vous libère de certains malentendus qui pesaient sur vos films : on vous parlait de religion, de picturalisme, autant de choses qui semblaient vous gêner.

Je pense que le film est libéré du problème religieux. Il s'épanouit dans une réalité spirituelle hors de Dieu. Je m'y sens bien. Sans doute que dans mes premiers films j'y allais plus maladroitement. On pensait que j'étais chrétien alors que je ne le suis pas du tout. Ça ne correspondait pas à ma sensibilité. Dans *Hors Satan* les personnages sont dans une sorte de paradis, mais ce paradis c'est la Terre. Si vous regardez la Terre comme un paradis elle le devient. C'est un problème d'ajustement du regard. Vous avez ça chez Nicolas de Cues. Certains textes m'expliquent tout ça. Les ouvrages de théologie sur la question archaïque de la méditation sur Dieu deviennent des manuels sur l'art et la question de la vérité une fois que vous vous êtes débarrassé de Dieu. Il s'agit de récupérer le spirituel que les églises ont accaparé. Le cinéma peut avoir une fonction non plus de distraction mais de méditation.

- *Hors Satan* est votre film le plus abouti, il fait ce que les autres essayaient de faire, il les synthétise et il résout des choses.

Je suis d'accord avec vous, il accomplit beaucoup de choses. C'est un film masse qui soutient tout le reste. C'est pour ça qu'il faut que je fasse autre chose maintenant. Le travail est plastique, il faut donc trouver d'autres matériaux. La solution est cinématographique. Mes premiers films étaient dans une sorte d'expressionnisme et je me dirige maintenant vers quelque chose de plus symboliste. Je ne suis plus dans la métaphysique, je suis dans la physiologie. Je filme les corps et des paysages. La métaphysique n'est plus mon problème. Je fais plutôt du Zola, je filme des situations de près. Le physique c'est le film et le méta c'est le spectateur. ■

Entretien réalisé par Jean-Sébastien  
Chauvin et Jean-Philippe Tessé  
le 15 septembre, à Paris.