



CINÉMA[s]
LE FRANCE
www.abc-lefrance.com

FLANDRES

DE BRUNO DUMONT

fiche film

FICHE TECHNIQUE

FRANCE - 2005 - 1h31

Réalisation & scénario :
Bruno Dumont

Image :
Yves Cape

Montage :
Guy Lecorne

Interprètes :

Samuel Boidin
(Demester)

Adélaïde Leroux
(Barbe)

Inge Decaestecker
(France)

Patrice Venant
(Mordac)

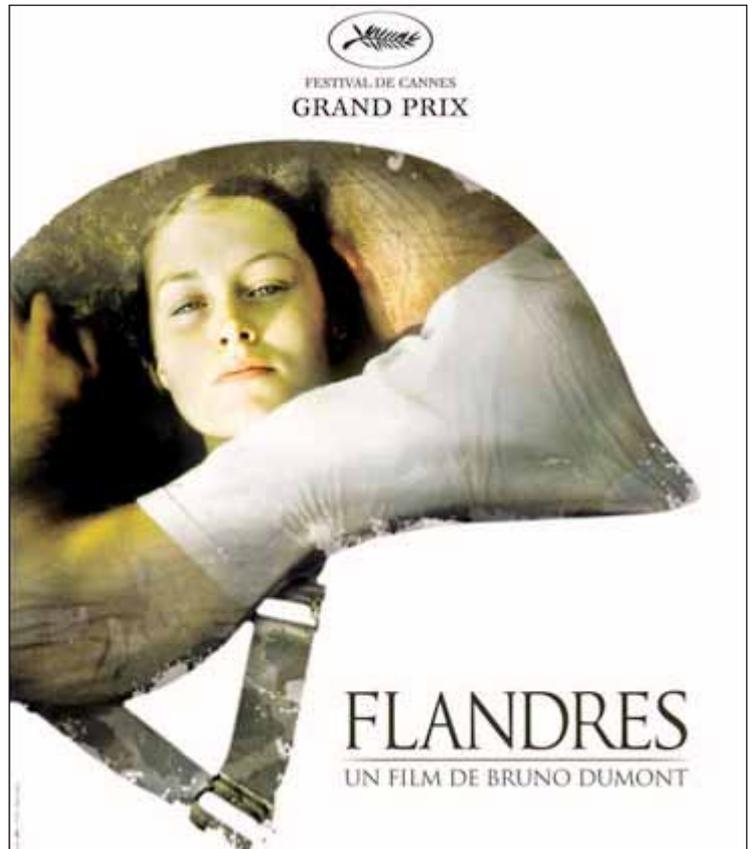
Henri Cretel
(Blondel)

Jean-marie Bruveart
(Briche)

David Poulain
(Leclercq)

David Legay
(Lieutenant)

David Dewaele



SYNOPSIS Les Flandres. Demester partage sa vie entre sa ferme et les balades avec Barbe, son amie d'enfance. Il l'aime secrètement et douloureusement, acceptant d'elle le peu qu'elle lui donne. Avec d'autres jeunes, Demester part comme soldat à la guerre dans un pays lointain. La barbarie, la camaraderie et la peur, transforment Demester en guerrier. Au fil des saisons, seule, Barbe attend le retour des soldats et dépérit. L'amour immense qu'éprouve Demester pour Barbe le sauvera-t-il ?

CRITIQUE

(...) Chaque film que [Bruno Dumont] réalise accompagne un trajet, il n'enferme jamais, il accumule les obstacles sur un chemin qui connaîtra une issue. Et il y a chez lui - chez lui mieux peut-être que chez aucun cinéaste aujourd'hui, la capacité à voir la beauté et la singularité humaine des individus dans le moment même où il met en scène ce qui les travaille dans les registres de la pulsion et de la bestialité. Il faut voir comme il filme bien la jeune



femme de **Flandres**, comme au cœur des ténèbres ses trounions ne perdent pas visage humain. (...) **Flandres** recèle une puissance de perturbation (...), qui tient à une force de la mise en scène dont les effets troublants se prolongent bien au-delà de la fin de la projection.

Jean-Michel Frodon
Cahiers du Cinéma - Juin 2006

(...) La critique idéologique n'épuise pas **Flandres** ; Dumont travaille sur la bestialité, l'homme chez lui est tiraillé entre le haut et le bas, c'est son sujet. Faut-il le moquer ? Le film reste fort visuellement, l'inscription de l'homme dans le désert des Flandres comme dans le désert africain est impressionnante. D'autre part ce film est beaucoup moins incarné que les précédents, plus théorique, kubrickien. C'est un mixte de **L'humanité** et de **Twentynine Palms**. Dumont avance, il se refuse à faire le même film.

Stéphane Delorme
Cahiers du Cinéma - Juin 2006

(...) Dans **Flandres**, les homoncles sont pris dans la grande toile de paysages ruraux comme des fourmis dans la pelouse. Cependant, en cours de film, un glissement de terrain inattendu a lieu quand les personnages masculins, après s'être engagés dans l'armée, se trouvent projetés au milieu d'une guerre abstraite mélangeant Algérie, Irak et Afghanistan. Or non seulement Dumont déploie dans

les scènes de combats militaires une virtuosité impressionnante, mais surtout l'incessant basculement des Flandres - où sont restées les femmes - aux collines désertiques - où s'entretuent les hommes - instaure le jeu qui manquait jusqu'alors aux productions très terriennes du cinéaste. Combinant, avec une surprenante aisance, de grands tableaux à la Bruegel et des panoramiques à la Luc Delahaye, **Flandres** est sans aucun doute, une des expériences visuelles les plus fortes du Festival.

Les Inrockuptibles - 30 août 2006

(...) Sans rien renier des partis pris qui distinguent son cinéma depuis **La Vie de Jésus** (1997), Bruno Dumont donne à la fois une ampleur et une simplicité nouvelles à sa vision d'une humanité toujours dans l'épreuve. Son film est traversé par une sensibilité tenue, retenue, mais finalement bouleversante.

Il y a d'abord cette rencontre avec un personnage qui va porter tout le film, alors qu'il semble démuné de tout, vide, vain : le fermier Demester, interprété par un étonnant acteur non professionnel, Samuel Boidin. Il entre dans le film en se cognant le bras. Dans les bois, il trébuche, se prend dans les branches. Lourd, maladroit. La jolie Barbe, une fille avec qui il fait l'amour en restant, comme il dit, «copain-copine», s'amourache sous ses yeux d'un autre gars, Blondel. Demester ne dit rien. C'est un jeune homme qui fait le gros dos, subit, encaisse, écrasé par la

morosité banale de la vie, par le ciel du nord de la France, comme recroquevillé à l'intérieur de lui-même. (...) Dans **Flandres**, tout ce qui est ressenti est secret. Barbe non plus ne dit pas la souffrance qui la mine. Peut-être parce qu'elle ne peut pas nommer ce qui ne va pas avec ses «nerfs», le seul mot qui lui vient. Mais aussi parce qu'il y a une pudeur naturelle chez les personnages de Dumont, et dans son regard à lui. Le défi du film, qu'on prendrait trop vite pour de la provocation, c'est de confronter ce regard à ce qui rend la pudeur impossible : la représentation de la guerre. Demester part sous les drapeaux, Blondel aussi : les voilà dans le Golfe, en Irak ou ailleurs, dans un Moyen-Orient où l'on se massacre. Viol d'une femme, enfants soldats devenus des snipers sans pitié et qui seront tués sans pitié, Dumont va droit où ça fait le plus mal. Dans l'insupportable qui nous prive de mots, comme ses personnages. Et, pour se risquer là, sa mise en scène ne commet aucun faux pas. Un gros plan sur le poing serré de la femme violée dit sa douleur et sa colère. C'est fort, et pudique. Comme ces scènes où, le regard gardant ses distances, l'horreur est dans les hurlements, l'indicible devenu cri. La violence, ici, ne sert pas à faire monter une tension qui est de toute façon dans chaque plan. Car Dumont donne à ses personnages, si dépouillés, un retentissement impressionnant. Il fait d'eux les figures d'un monde et d'une guerre sans âge, qui dépassent largement notre actualité. Au combat, Demester et Blondel



restent des rivaux qu'un conflit larvé oppose, pour l'amour d'une fille, comme les soldats de *Je me suis engagé*, la vieille chanson du folklore français qu'interprétait Yves Montand. Avant le départ au front, tout était déjà annoncé dans une séquence magistrale réunissant la trop aimante Barbe et les deux garçons autour d'un feu, dans une prairie enneigée. Se réchauffer avec des braises ou des lèvres, craindre le froid ou la mort, être unis ou séparés : le destin des hommes de **Flandres** rejoint une éternité de la condition humaine. C'est Demester qui porte cette double dimension du film, à la fois cloué à une terre désolée où rien ne semble faire sens, et élevé vers le symbole. Dumont nous le fait particulièrement ressentir dans les scènes de sexe. Là, Demester n'est que chair, traversé par un désir qui semble le frapper comme une pulsion animale. Quand on le voit pour la première fois s'unir à Barbe, il est filmé en plongée, comme écrasé au sol, et il porte un bonnet noir, qui donne l'impression de voir un homme sans tête. Le plan suivant nous montre le ciel, comme une aspiration, une attente, un espoir. (...)

Frédéric Strauss
Télérama n°2955 - 2 Sept. 2006

Bien entendu, Bruno Dumont est un vrai cinéaste. Il a son univers, que l'on a découvert dans **La Vie de Jésus** (son premier et meilleur film) et, sans l'apprécier outre mesure, on ne pouvait qu'être troublé par **L'humanité**. Ce titre, Bruno

Dumont souhaitait absolument le voir orthographié avec un «h» minuscule. Evidemment, toute majuscule aurait été indigne de nous, pauvres humains. Après un film raté (**Twentynine Palms**), celui-ci, primé à Cannes par un jury ébloui et masochiste, confirme l'idée, très à la mode au demeurant, que notre société et Bruno Dumont se font de notre nullité, de notre inconsistance et de notre barbarie.

C'est le droit de l'artiste, bien entendu, de ne voir dans les individus, isolés ou en groupe, qu'un ramassis de pions englués dans l'aveuglement et l'impuissance. Chiens de Pavlov ne réagissant plus qu'à des stimuli, toujours les mêmes, d'ailleurs : le sexe et la violence. Mais on a le droit, nous, de lui rétorquer que sa vision du monde est simplette, pour ne pas dire simpliste. L'être humain n'est pas ça, pas que ça, pas comme ça : ce serait trop facile. (...) Cette lumière, cette petite veilleuse que Dumont nie obstinément, furieusement, à l'homme, semble, étrangement, rejaillir sur ses films. Aussi prisonniers qu'ils étaient, les personnages de **La Vie de Jésus** existaient, parce qu'en eux subsistait une part minuscule, infinitésimale de libre arbitre. A la fin de **Flandres**, le pion de Dumont balbutie quelques bribes de mots, une phrase dotée de sentiment, qui rappellera à ceux qui ont vu le film celle, superbe, prononcée par le héros de **Pickpocket** : «Que de chemin m'a-t-il fallu parcourir pour arriver jusqu'à toi...» Seulement voilà : Robert Bresson, la référence de Dumont, cherchait, en filmant

le travail inconnu, inconscient, de la grâce, à annoncer la victoire de l'homme. Dumont, lui, traque sa défaite. (...)

Pierre Murat
Télérama n°2955 - 2 Sept. 2006

PROPOS DE BRUNO DUMONT

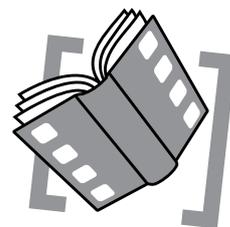
LE SUJET

(...) Le travail du réalisateur est proche de celui du peintre. Matisse écrivait que ce qui est important dans une toile ce n'est pas le sujet c'est la disposition des choses autour du sujet, c'est la proportion des choses. Les Flandres, par exemple, sont un mystère pour moi. C'est ma terre natale : viscérale, sensible, autrement dit sans raison. La caméra devient un microscope, un appareil qui se penche sur le sujet. J'ai besoin de la terre pour filmer les êtres humains. En les filmant, les Flandres rendent une part de l'existence humaine.

Il faut une histoire parce que l'histoire est le mouvement naturel de nos vies où se tissent nos liens. La mise en scène est un tissage, la guerre de **Flandres** est l'expression de la lutte de nos désirs

LES PAYSAGES

Quand on filme un paysage, il représente le climat intérieur du personnage. Je ne filme pas les Flandres, je filme l'intériorité du personnage. Quand vous avez un plan subjectif de Demester qui regarde le paysage devant sa ferme, on est à l'intérieur de



Demester. Je ne filme pas les paysages comme un documentaire, je ne suis pas un cinéaste social, tout est mental et intérieur. Quand j'ai tourné **La vie de Jésus**, j'ai vidé la ville et les rues de Bailleul : j'ai enlevé les gens, j'ai enlevé les voitures, pour arriver à une sorte d'abstraction, j'ai besoin d'éliminer. Je passe mon temps à retirer mais je n'ajoute rien.

LES PERSONNAGES

Mes personnages ne méditent jamais sur ce qu'ils font. Ils font, ils agissent, ils ne sont jamais en train de réfléchir à ce qu'ils sont. Quand je filme un visage, je veux que le spectateur ressente ce que le personnage sent. Rien ne passe par la parole. Le visage est l'expression, la caméra devient une sonde. A l'écran, cela devient une sorte d'alchimie entre le spectateur et le héros. Le spectateur est directement connecté à son cerveau et à ses émotions brutes. (...)

LES COMÉDIENS NON PROFESSIONNELS

Les comédiens non professionnels sont acteurs et non interprètes : c'est dans l'action qu'ils donnent ce qu'ils sont. Dans un premier temps, je les choisis pour leur correspondance avec les personnages écrits. Ensuite, mon travail est d'atteindre la justesse d'être qui est propre à chacun. Ils ne lisent pas le scénario, ils jouent en gardant cette part d'eux-mêmes et de vérité qui leur appartient et que je désire. Ils sont imprévisibles. Je me règle

sur eux, ils se règlent sur moi. Ensemble nous renonçons ou persévérons. (...)

LE SEXE

On me reproche la crudité des scènes de sexe. Mais le sexe, ça ne m'intéresse pas en soi. Je suis quelqu'un de très pudique, absolument pas pervers : si je filme la sexualité, c'est que j'ai l'impression que la sexualité est une expression. Quand je vois des corps comme ça, exposés, je trouve ça tragique : le mélange entre cet espèce d'amour infini et cette impossibilité de fusionner. Il y a une impuissance à pénétrer l'autre. L'amour c'est la fusion, mais on ne peut pas fusionner. Il y a quelque chose de tragique dans le sexe qui révèle l'immense solitude dans laquelle nous nous trouvons. (...)

Dossier de presse

BIOGRAPHIE

Enseignant en philosophie, Brunot Dumont fait ses premiers pas derrière la caméra en tournant documentaires, courts métrages, et films institutionnels. Visant à montrer une réalité âpre, il s'inspire de sa commune natale, Bailleul dans le Nord, pour écrire et réaliser son premier film en 1996, **La Vie de Jésus**, récompensé par une Mention Spéciale Caméra d'or à Cannes et par le prix Jean Vigo en 1997. Avec un style toujours aussi brutal et épuré, il tourne **L'Humanité**, son second film, pour lequel il reçoit

le Grand Prix du Jury au Festival de Cannes en 1999, doublé des prix d'interprétation masculine pour Emmanuel Schotte et féminine pour Séverine Caneele, deux acteurs non professionnels. Un palmarès qui provoque un scandale sur la Croisette. En 2003, il s'éloigne du Nord de la France pour tourner en Californie **TwentyNine Palms**, un road-movie horrifique où se mêlent violence et sexualité. Enfin, renouant avec ses racines nordiques il réalise **Flandres**, un drame où le destin de jeunes fermiers va être bouleversé par la guerre. Dénonçant le dérèglement humain que peut provoquer un conflit, le cinéaste est à nouveau récompensé par le Grand Prix du Jury à Cannes en 2006.

www.allocine.fr

FILMOGRAPHIE

Longs métrages :	
La vie de Jésus	1996
L'humanité	1999
Twentynine Palms	2003
Flandres	2005

Documents disponibles au France

Revue de presse importante
Positif n°546, 547
Cahiers du cinéma n°613, 615



Zéro de conduite

La Séance
du mois
Juillet-août 2006

Flandres de Bruno Dumont

> Philosophie

> Terminales

Notions au programme

Autrui, la communication, le langage (L/ES/STI, STT)

La violence, l'éthique, l'humanité, l'art (Toutes terminales)

Synopsis

Les Flandres. Demester partage sa vie entre sa ferme et les ballades avec Barbe, son amie d'enfance. Il l'aime secrètement et douloureusement, acceptant d'elle le peu qu'elle lui donne. Avec d'autres jeunes Demester part comme soldat à la guerre dans un pays lointain. La barbarie, la camaraderie et la peur, transforment Demester en guerrier. Au fil des saisons, seule, Barbe attend le retour des soldats et dépérit. L'amour immense qu'éprouve Demester pour Barbe le sauvera-t-il ?

Introduction : L'humanité fragile

Dans son dernier film, *Flandres*, Bruno Dumont nous donne à voir une humanité qui vacille.

Il explore cette fragile limite entre ce qui nous caractérise comme hommes et ce qui nous en rend indignes. A chaque instant, les personnages du film semblent en déséquilibre, prêts perdre de leur humanité voire à basculer dans l'animalité. Cette humanité chancelante, toujours habitée par la tentation de la régression, témoigne de la douleur et de la difficulté à rester humain, dans la maîtrise de soi et dans l'effort, face à la facilité de la vie instinctive, primitive et violente. *Flandres* recense ces tentations de se débarrasser de soi en plongeant dans la sexualité brute, la folie meurtrière, la violence animale, autant de formes d'inconscience qui semblent presque soulager ces individus de la fatigue d'être soi...

Il explore aussi cette souffrance intime de l'homme, incapable de briser ses propres limites, condamné à l'isolement et la solitude. Difficulté ou incapacité à communiquer, chacun semble emprisonné en soi, trahi par la pauvreté de son langage, accablé par la violence de ses émotions, incapable de s'en libérer autrement que par une autre forme de violence. L'économie des mots est la marque d'une impuissance plutôt que d'une maîtrise ou d'une stratégie. Les choses sont difficiles à dire quand on est si démuné devant le langage. Il reste alors les cris, les pleurs, le visage fermé comme un masque indifférent et neutre, le refus de communiquer comme ultime expression.

I L'impossible communication

La parole pauvre

Si la pauvreté et le manque – de communication, d'affection, de lien – marquent ce film, le premier signe de défaillance de ces personnages se manifeste dans leur parole. Les dialogues sont rares et brefs. Les mots semblent maniés avec hésitation ou avec violence, mais jamais dans la maîtrise véritable.

Comme si les personnages étaient incapables de se servir de la parole dans son usage premier, celui de la signification.

« Ces hommes signifient l'un à l'autre, par la mise en relation et l'ordre de ces mots, ce qu'ils conçoivent ou pensent de chaque question, et aussi ce qu'ils pensent ou craignent, ou qui éveille en eux quelque autre passion. Dans cet usage, les mots sont appelés des signes. »

Hobbes, *Léviathan*, ch. IV, De la parole.

Cette adéquation qui semble si simple : parler pour exprimer ce que l'on pense ou ressent, semble ici impossible. La parole est fruste et maladroite, elle se fait parfois, de manière plus ou moins volontaire, cruelle ou blessante, ainsi lorsque Demester nie son affection pour Barbe au café (« *On n'est pas ensemble* »), lorsque Françoise répète à Barbe les jugements des autres (« *Les autres disent que t'es une pute* »), lorsque le père de Barbe, incapable de la consoler alors qu'elle pleure, lui demande « *ce qu'elle fait* ». Tous, du paysan au médecin, sont touchés par cette maladie du langage ; personne ne semble capable de déployer le langage pour dénouer les nœuds des angoisses et des incompréhensions. Il n'est plus alors qu'un obstacle de plus, qu'une arme que l'on manie mal.

« Les hommes se servent des mots pour se blesser les uns les autres ; étant donné, en effet, que la nature a armé les créatures vivantes les unes de dents, les autres de cornes, d'autres enfin de mains, pour leur permettre de blesser leur ennemi, ce n'est rien d'autre qu'un abus de la parole que de le blesser avec la langue. »

Hobbes, op. cit.

Il n'est pas totalement innocent qu'ayant réfléchi sur les conflits entre les hommes, le philosophe **Hobbes** s'intéresse à la question du langage. Dans ces analyses consacrées à la parole au sein de son ouvrage majeur, le *Léviathan*, Hobbes compare finalement les hommes à des animaux pris dans un piège (les gluaux sont des pièges pour les petits oiseaux constitués de branches enduites de glu). Les mots font des hommes des animaux gauches et les privent d'une certaine liberté : « *Il se trouvera empêtré dans les mots comme un oiseau dans les gluaux; et plus il se débattrra, plus il sera englué.* » (op. cit.)

Le langage des corps

La sexualité comme mode d'expression

Mais l'échec de la communication se manifeste à un niveau plus élémentaire encore.

Le langage des corps redouble ce constat d'une impossibilité à combler l'écart qui me sépare d'autrui. On pourra ainsi analyser comment les scènes « de sexe » sont marquées par l'absence de désir et de toute trace d'érotisme. Les marques d'affection sont presque imperceptibles, le visage fermé et indifférent de Barbe ne laisse deviner aucun plaisir, les halètements des hommes rappellent ceux d'un animal en rut. Par les lieux mêmes où se déroulent ces scènes (dans les champs, l'étable, les bois), le sexe est renvoyé à l'accouplement animal, à un instinct primitif, dénué de sa marque humaine spécifique, qu'est l'érotisme.

Il est même privé de sa fonction dans le règne animal, à savoir la reproduction, puisque Barbe, se découvrant enceinte, décide d'avorter. Le sexe se manifeste comme l'expression d'une pulsion sauvage : c'est lors de la scène de viol à la guerre qu'on le voit le plus crûment. Ces scènes de sexe sont finalement l'expression d'un échec radical, celui de l'établissement d'un lien affectif avec les autres. Ce qui s'y manifeste, c'est cet écart insurmontable entre les individus, leur incapacité à réduire cette distance malgré leur tentative désespérée et primitive de se rapprocher de l'autre dans la sexualité. Dans le dossier de presse, Bruno Dumont explique bien le rôle de ces scènes : « *la sexualité est une expression* », l'expression de la recherche vaine d'une fusion avec l'autre.

« *On me reproche la crudité des scènes de sexe. Mais le sexe, ça ne m'intéresse pas en soi. [...] Si je filme la sexualité, c'est que j'ai l'impression que la sexualité est une expression. Quand je vois des corps comme ça, exposés, je trouve ça tragique : le mélange entre cette espèce d'amour infini et cette impossibilité de fusionner. Il y a une impuissance à pénétrer l'autre. L'amour, c'est la fusion, mais on ne peut pas fusionner. Il y a quelque chose de tragique dans le sexe qui révèle l'immense solitude dans laquelle nous nous trouvons.* »

L'expression d'un désir de continuité

Les termes de Bruno Dumont ne sont pas sans rappeler la thèse que **Georges Bataille**, écrivain et philosophe français du XXe siècle (1897-1962), développe dans son ouvrage *L'érotisme*. Il part du constat de notre irréductible discontinuité. Entre deux individus, malgré tout effort de communication, il reste un abîme infranchissable, celui que manifeste de manière paradigmatique l'irréductibilité de notre différence devant la mort.

« Chaque être est distinct de tous les autres... Lui seul naît, lui seul meurt. Entre un être et un autre, il y a un abîme, il y a une discontinuité. Cet abîme se situe par exemple entre vous qui m'écoutez et moi qui vous parle. Nous essayons de communiquer, mais nulle communication entre nous ne pourra supprimer une différence première. Si vous mourez, ce n'est pas moi qui meurs. Nous sommes, vous et moi, des êtres discontinus. [...] nous sommes des êtres discontinus, individus mourant isolément [...], mais nous avons la nostalgie de la continuité perdue. Nous supportons mal la situation qui nous rive à l'individualité de hasard, à l'individualité périssable que nous sommes. »

G. Bataille, *L'érotisme* (1957) Minuit, Paris, p. 19-21.

L'impossibilité de s'ouvrir à l'autre

Dans *Flandres*, cette discontinuité ne fait pas semblant de disparaître dans l'érotisme de la sexualité, où les hommes trouvent d'habitude l'illusion de la fusion tant recherchée. [*L'érotisme*, p. 27 : « Il semble à l'amant que seul l'être aimé peut réaliser ce qu'interdisent nos limites, la confusion de deux êtres, la continuité de deux êtres discontinus. »] Les « héros » de *Flandres*, sont emprisonnés dans cette individualité comme dans une camisole, à laquelle ils semblent définitivement condamnés. Jamais la barrière qui les sépare des autres et les rive à eux-mêmes ne semble pouvoir être surmontée.

L'absence d'érotisme dans les scènes de sexe de ce film montre l'échec de la sexualité comme forme de communication avec autrui, l'impossibilité d'une fusion même illusoire avec l'autre. Telle est la forme de lucidité tragique des personnages de ce film. L'absence de nudité volontaire ou consentie est à cet égard symptomatique.

« Toute la mise en œuvre érotique a pour principe une destruction de la structure de l'être fermé qu'est à l'état normal un partenaire de jeu. [...] L'action décisive est la mise à nu. La nudité s'oppose à l'état fermé. C'est un état de communication, qui révèle la quête d'une continuité possible de l'être au-delà du repli sur soi. [...] Le passage de l'état normal à celui de désir érotique suppose en nous la dissolution relative de l'être constitué dans l'ordre discontinu [...] fusion où se mêlent deux êtres à la fin parvenant ensemble au même point de dissolution. »

G. Bataille, *L'érotisme*, p. 24.

Or cette forme de nudité est refusée dans le film, Barbe ne déshabille que son sexe, comme pour mieux s'en différencier ; dans le désert, la femme est dévêtue de force. Ce n'est donc pas l'expérience d'une ouverture à l'autre, même momentanée, que reflètent ces scènes de sexe mais le désespoir de cette clôture sur soi, de cet enfermement en soi que Barbe sans doute ressent le plus violemment.

Le chemin de la violence

L'échec de l'érotisme, c'est-à-dire de ce moment éphémère d'ouverture à l'autre et de communion (même fausse) avec lui, conduit logiquement à une autre tentative pour faire voler les barrières de l'individualité en éclat. La violence seule semble alors à même d'« ouvrir » l'autre, qui n'est plus envisagé que comme « obstacle », « résistance » et réalité à posséder et anéantir. La scène du viol s'inscrit dans cette logique désespérée qui est en même temps abandon progressif par l'homme de son humanité. Devant le double échec de l'érotisme et de la reproduction, il n'est pas étonnant que la seule échappatoire reste la mort. Bataille a souligné ce lien, manifeste dans les sacrifices présents dans de nombreuses cultures, entre la mort violente et ce désir de continuité.

« Les êtres qui se reproduisent, les êtres reproduits, sont des êtres distincts entre eux, séparés par un abîme, une fascinante discontinuité. Mais, individus mourant isolément dans une aventure inintelligible, nous gardons la nostalgie de la continuité perdue. L'activité sexuelle de reproduction, dont l'érotisme est une des formes humaines, nous la fait retrouver ; au moment où les cellules reproductrices s'unissent, une continuité s'établit entre elles pour former un nouvel être à partir de leur mort. C'est aussi par la mort, la mort violente, que cet effort de libération s'est manifesté dès l'origine des activités de l'homme. Ce désir de meurtre met en cause toute l'organisation de communautés fondées sur le travail et la raison. D'où la naissance d'interdits et leur transgression. »

***L'érotisme*, 4e de couverture.**

Le silence, échec de la communication, signe de la violence

Reste alors un monde lourd, opaque et silencieux, où les vies sont juxtaposées plutôt qu'entrelacées. (Bataille, *L'érotisme*, Minuit, p. 109 : « *De la discontinuité des êtres sexués procède un monde lourd, opaque...* »). Chacun semble renvoyé à la solitude, séparé radicalement des autres dans ce monde où l'affection semble impossible, ni à l'intérieur, ni à l'extérieur de la famille. Le père de Barbe ne peut manifester son affection pour sa fille que par un mélange d'inquiétude et de résignation caché sous une expression bourrue, Barbe semble parfois froide et indifférente. Le refus de toute figure maternelle, que ce soit dans l'absence de la mère de Barbe (dont on comprend qu'elle a sombré dans la folie), ou dans le refus de celle-ci de devenir mère à son tour, est significatif : il renvoie à l'idée d'un impossible attachement. Le lien premier est rompu. Le sexe ne réconcilie pas les êtres, ne crée pas ce lien ou cette communication avec l'autre tant recherchée comme pour se sauver soi-même. Le silence qui domine est la marque de la violence.

« Le profond silence qui est le propre de la violence, qui jamais ne dit qu'elle existe, et jamais n'affirme un droit d'exister, qui existe toujours sans le dire. »

L'érotisme, p. 209.

Le propre de la violence est d'exister en marge du discours, comme son opposé, comme le refus du lien avec l'autre, refus de la mise en place ou du présupposé d'un terrain d'entente qu'est déjà le langage.

Flandres donne donc l'idée d'une distance irréductible entre les êtres. Il y a des barrières à cette communication avec l'autre, une forme de cloisonnement en soi, que je ne parviens pas à dépasser, si mon existence, si l'habitude de mon rapport aux autres n'a pas été celui de la communication. Dans ce monde de « taiseux », qui traduit une certaine réalité du monde rural, le langage est un luxe et un savoir, un apprentissage culturel, un pouvoir sur les autres mais avant tout sur soi. Être capable d'exprimer ses émotions permet d'éviter qu'elles se retournent et se brisent sur nous.

II La violence

Homo homini lupus (L'homme est un loup pour l'homme)

On peut inscrire ce film dans la lignée d'une pensée de la violence chez l'homme. L'animalité de l'homme se manifeste dans la violence, dans ce que **Hobbes** nommait l'état de guerre, guerre de tous contre tous. Dans cet état, l'homme s'apparente à un animal, obéissant à l'instinct de survie, transmué en logique hyper-individualiste. La figure de Demester au combat illustre cette situation. Seul survit celui qui semble le proche de l'animal.

Dans cette guerre du désert, on tue ou on laisse mourir les faibles. La morale ne semble finalement plus qu'un handicap, celui qui tente de la préserver est condamné par celle qu'il voulait épargner.

« Toutes les conséquences d'un temps de guerre où chacun est l'ennemi de chacun se retrouvent aussi en un temps où les hommes vivent sans autre sécurité que celle dont les munissent leur propre force ou leur propre ingéniosité. Dans un tel état [...] [règnent] la crainte et le risque continuel d'une mort violente ; la vie de l'homme est alors solitaire, besogneuse, pénible, quasi-animale et brève. »

Hobbes, *Leviathan*, ch XIII, Sirey, . 423.

Le tableau de la nature humaine, tel qu'il est présenté dans *Flandres*, peut sembler choquant.

Il ne fait que montrer certains aspects de la nature humaine que l'homme s'attache la plupart du temps à dissimuler, sa cruauté, son agressivité, qui restent malgré tous ces efforts, irréductibles et qui resurgissent dans des accès de violence. Le malaise que nous ressentons devant ce type de scènes traduit notre tendance à refuser cet aspect de la nature humaine, que Freud met en lumière. La guerre est l'une de ces « circonstances favorables » à la révélation de cette tendance violente en l'homme.

« L'homme n'est point cet être débonnaire, au cœur assoiffé d'amour, dont on dit qu'il se défend quand on l'attaque, mais un être au contraire, qui doit porter au compte de ses données instinctives une bonne somme d'agressivité. Pour lui, par conséquent, le prochain n'est pas seulement un auxiliaire et un objet sexuel possibles, mais aussi un objet de tentation. L'homme, en effet, est tenté de satisfaire son besoin d'agression aux dépens de son prochain, d'exploiter son travail sans dédommagements, de l'utiliser sexuellement sans son consentement, de s'approprier ses biens, de l'humilier, de lui infliger des souffrances de le martyriser, de le tuer. Homo homini lupus : qui aurait le courage, en face de tous les ensei- gnements de la vie et de l'histoire, de s'inscrire en faux contre cet adage ? >

[...] En règle générale, cette agressivité cruelle, ou bien attend une provocation, ou bien se met au service de quelque dessein dont le but serait tout aussi accessible par des moyens plus doux. Dans certaines circonstances favorables en revanche, quand par exemple les forces morales, qui s'opposaient à ce manifestations et les inhibaient jusqu'alors, ont été mises hors d'action, l'agressivité se manifeste aussi de façon spontanée, démasque sous l'homme la bête sauvage qui perd alors tout égard pour sa propre espèce... Cette tendance à l'agression, que nous pouvons déceler en nous-mêmes et dont nous supposons à bon droit l'existence chez autrui, constitue le principal facteur de perturbation dans nos rapports avec notre prochain. C'est elle qui impose à la civilisation tant d'efforts. Par suite de cette hostilité primaire qui dresse les hommes les uns contre les autres, la société civilisée est constamment menacée de ruine. »

Freud, *Malaise dans la civilisation* (1929)

La logique irrationnelle de la violence

La logique de la violence échappe au schéma classique de l'action. Le lien entre le motif et la réponse violente peut sembler ténu, leur rapport disproportionné. C'est que la violence opère facilement des translations d'un objet à un autre, substitue une victime à une autre, dans le seul but de pouvoir s'épancher.

On peut ainsi analyser une scène particulièrement choquante : celle où la milicienne violée fait émasculer celui des trois soldats qui justement n'a pas pris part à son viol (mais qui n'a rien fait pour l'empêcher).

Ce sacrifice ne s'explique peut-être pas autrement que par la logique de la violence, par la facilité que constitue l'attaque du plus faible. Ici, de façon manifeste, la violence se déchaîne et les considérations morales perdent tout sens. **René Girard** met en évidence cette temporalité spécifique du désir de violence et sa logique de substitution.

« Une fois qu'il est éveillé, le désir de violence entraîne certains changements corporels qui préparent les hommes au combat. Cette disposition violente a une certaine durée. Il ne faut pas voir en elle un simple réflexe qui interromprait ses effets aussitôt que le stimulus cesse d'agir. Storr remarque qu'il est plus difficile d'apaiser le désir de violence que de le déclencher, surtout dans les conditions normales de la vie en société. On dit fréquemment la violence « irrationnelle ». Elle ne manque pourtant pas de raisons ; elle sait même en trouver de fort bonnes quand elle a envie de se déchaîner. Si bonnes, cependant, que soient ces raisons, elles ne méritent jamais qu'on les prenne au sérieux. La violence elle-même va les oublier pour peu que l'objet initialement visé demeure hors de portée et continue à la narguer. La violence inassouvie cherche et finit toujours par trouver une victime de rechange. A la créature qui excitait sa fureur, elle en substitue soudain une autre qui n'a aucun titre particulier à s'attirer les foudres du violent, sinon qu'elle est vulnérable et qu'elle passe à sa portée. »

René Girard, *La violence et le sacré*, Grasset, 1972.

Peut-être est-ce ici la seule logique de cet acte incompréhensible. La femme violée voit dans ce soldat le plus humain, l'individu le plus fragile. C'est contre cette vulnérabilité qu'elle se déchaîne, contre la situation qui précisément a été quelques heures auparavant la sienne.

Il est intéressant de lire la fin de cet extrait de *La violence et le sacré*, où Girard fait un parallèle avec cette logique de la violence chez les hommes et celle que l'on constate chez certains animaux.

« Cette aptitude à se donner des objets de rechange, beaucoup d'indices le suggèrent, n'est pas réservée à la violence humaine. Lorenz, dans *L'agression*, parle d'un certain type de poisson qu'on ne peut pas priver de ses adversaires habituels, ses congénères mâles, avec lesquels il dispute le contrôle d'un certain territoire, sans qu'il retourne ses tendances agressives contre sa propre famille et finisse par la détruire. »

René Girard, *La violence et le sacré*, Grasset, 1972.

Le meurtre comme négation de l'autre

L'impossibilité de la compréhension de l'autre atteint son paroxysme dans les scènes de guerre, dans les morts successives qui se déroulent dans le désert. Comme le souligne clairement **Lévinas**, philosophe français du XXe siècle, dans son ouvrage *Totalité et infini*, il faut voir dans le meurtre l'échec absolu du rapport entre les hommes, leur incapacité à communiquer.

C'est se laisser prendre au piège de la différence (entre moi et les autres) jusqu'à la croire indépassable, se laisser impressionner par la « transcendance » de l'autre (le fait qu'il reste toujours en dehors de mon pouvoir, inaccessible) jusqu'à la considérer comme une perpétuelle menace, que l'on peut alors souhaiter anéantir. D'une certaine manière, les scènes de guerre ne font ainsi que prolonger et accentuer ce drame de l'impossible dialogue avec autrui, en exacerbant les différences, puisque la figure de l'autre est celle de

l'étranger dont je ne comprends pas la langue.

Dans *Totalité et infini*, Lévinas distingue l'homme de l'ensemble des réalités que l'on peut s'approprier. Ce qui est « du monde », c'est ce qui appartient à l'ordre des réalités sur lesquelles on peut exercer un pouvoir en les possédant ou en les transformant. Mais autrui est celui sur lequel je ne peux jamais exercer un pouvoir absolu, sauf à le faire disparaître de manière radicale, en l'anéantissant. Lorsque j'exerce mon pouvoir sur une chose ou un être vivant, c'est souvent en lien avec un but précis (« une finalité »), un travail ; je me l'approprie partiellement, selon mes besoins. A l'inverse, dans le rapport à autrui, il existe toujours cette possibilité radicale d'une appropriation totale, mais qui est en même temps la suppression de l'autre. L'aliénation absolue de l'autre signifie sa mort.

« Ni la destruction des choses, ni la chasse, ni l'extermination des vivants – ne visent le visage qui n'est pas du monde. Elles relèvent encore du travail, ont une finalité et répondent à un besoin. Le meurtre seul prétend à la négation totale. [...] Tuer n'est pas dominer mais anéantir, renoncer absolument à la compréhension. Le meurtre exerce un pouvoir sur ce qui échappe au pouvoir. [...] L'altérité qui s'exprime dans le visage fournit l'unique « matière » possible à la négation totale. Je ne peux vouloir tuer qu'un étant absolument indépendant, celui qui dépasse infiniment mes pouvoirs et qui par là ne s'y oppose pas, mais paralyse le pouvoir même de pouvoir. Autrui est le seul être que je peux vouloir tuer. [...] Il serait inutile d'insister sur la banalité du meurtre qui révèle la résistance quasi nulle de l'obstacle. Cet incident, le plus banal de l'histoire humaine correspond à une possibilité exceptionnelle – puisqu'elle prétend à la négation totale d'un être. Elle ne concerne pas la force que cet être peut posséder en tant que partie du monde. Autrui qui peut souverainement me dire non, s'offre à la pointe de l'épée ou à la balle du revolver et toute la dureté inébranlable de son « pour soi » avec ce non intransigeant qu'il oppose s'efface du fait que l'épée ou la balle a touché les ventricules ou les oreillettes de son cœur. Dans la contexture du monde, il n'est quasiment rien. Mais il peut m'opposer une lutte, c'est-à-dire opposer à la force qui le frappe non pas une force de résistance, mais l'imprévisibilité même de sa réaction. Il m'oppose non pas une force plus grande – une énergie évaluable et se présentant par conséquent comme si elle faisait partie d'un tout – mais la transcendance même de son être par rapport à ce tout.

Lévinas, *Totalité et infini, Essai sur l'extériorité* (1961), Livre de Poche, Biblio Essais, p. 216-217.

Ce qui est intéressant dans le dernier passage de ce texte est la référence de Lévinas au pouvoir ultime de l'autre qui est d'échapper à toute forme d'anticipation, de prévision. Autrui possède un pouvoir inaliénable, celui de me surprendre. C'est bien ce pouvoir qui se manifeste dans toute sa cruauté dans la scène où la femme violée désigne comme coupable le soldat qui l'avait épargnée. Cette imprévisibilité d'autrui est sa dernière liberté, qui se manifeste jusque dans l'absurdité.

III Art et vérité

Ce film combine à la fois un récit presque mythologique qui résume l'histoire des hommes, et une forme de réalisme.

Une tragédie humaine

La réalité banale et sans cesse répétée de la guerre inscrit le récit dans une temporalité an-historique, dans une histoire répétitive, dans la circularité sans fin de la violence de l'homme contre l'homme, comme le laisse penser l'absence de marqueurs géographiques ou temporels autres que le cycle des saisons.

L'univers clos de ce film, malgré l'ouverture des paysages, les champs des Flandres ou les dunes du désert, est avant tout celui d'un paysage mental restreint, d'un petit univers où les ennemis du village se retrouvent soldats dans la même compagnie, où les rivalités se rejouent avec plus de cruauté ailleurs, où les êtres manquent (comme la mère de Barbe) et semblent voués à disparaître (Demester est le seul appelé à revenir vivant), comme dans une tragédie. A la guerre comme aux champs, c'est le même désert, le même univers de vide et de poussière, d'animaux, de machines et de solitude que les hommes retrouvent. Les personnages n'échappent pas à cette clôture et toutes les lignes de fuite les ramènent à ce qu'ils espèrent fuir, c'est-à-dire eux-mêmes.

La guerre ne manifeste finalement que la puissance du désespoir de celui qui cherche à échapper à sa propre vérité. Ce que **Pascal** avait déjà clairement thématiqué dans sa théorie du divertissement (*Pensées*, (post. 1669) fragment 47/172). L'homme cherche dans la guerre une expérience qui le captive et le détourne de la vérité qui le hante. Pourtant cette échappée n'est qu'illusoire, cette expérience du combat ne fera que renforcer plus encore le poids de la conscience de soi alourdie par la trahison et la lâcheté. Comme dans les tragédies grecques, le « choryphée » annonce la catastrophe à venir. Les appelés chantent avec naïveté les paroles de la Marseillaise présageant la violence des combats. La guerre s'exporte jusque « dans les campagnes » puisque ceux qui reviendront seront plus fragiles encore qu'avant leur départ.

Le réalisme

Ce qui frappe le spectateur dans *Flandres*, c'est l'impression d'être pris dans ce qu'il regarde. Il ne s'agit pas d'un spectacle, mais d'une forme d'expérience.

Les visages dévisagés

Une expérience, parce que rien ne crée de distance entre le spectateur et ceux qu'il regarde. Ce film sans artifice, sans musique livre la violence des scènes et des sentiments sans tenter de les atténuer. Pas de maquillage, pas de faux semblant, pas de méthode d'acteur. Pas de distorsion, ni de paradoxe du comédien, on est ici au plus près des corps, des visages, des regards. L'imperfection n'est pas dissimulée, elle est livrée brute au spectateur, avec une vérité parfois violente. La nudité est exposée dans ce qu'elle a d'abrupt, de primitif, de vulgaire et de banal à la fois. Le regard des personnages laisse transparaître l'indifférence, l'ennui, l'angoisse, la haine ou la folie qui saisit celui qui attend sans savoir vraiment quoi, celui qui va mourir, celle qui est violée, celle qui perd pied. Ces regards directs, insistants, qui ne se cachent pas, rappellent ceux de l'animal où s'expriment les émotions primitives. On retrouve dans les regards de Demester en particulier ceux de la bête traquée ou furieuse.

La vérité des choses

Ce sentiment d'immersion est sans doute renforcé par le choix de s'attarder sur certaines réalités du quotidien, celles précisément que l'on ne voit plus, mais qui traduisent et trahissent le mode d'être de ceux qui les vivent. Si le bruit des bottes dans la boue toute chargée de pluie est sans doute l'effet le plus réussi dans cet engluement psychologique que subit le spectateur (il faudrait sous doute ici rappeler que la métaphore de la boue est centrale dans l'œuvre de Sartre où elle symbolise l'homme toujours empêtré dans la matière, dans l'en-soi et jamais aussi libre qu'il souhaiterait l'être), d'autres détails a priori insignifiants rappellent avec une grande force à ceux qui les ont côtoyés le monde paysan. Les citernes rouillées, les vieux pneus qui jonchent le sol, le téléviseur en imitation bois, la façon de tenir le bol d'une seule main et de le rincer à l'eau froide (en tout cas, on l'imagine).

Les gros plans sur les mains, meurtries par le travail et le froid, et plus encore sur les pieds, nous ramènent à cette vie paysanne. Les chaussures que l'on cogne contre les escaliers avant de rentrer dans la maison, ces chaussures de Barbe sur lesquelles Dumont fait un gros plan ne manquent pas de faire penser à un texte que Heidegger consacre à un tableau de Van Gogh, *Les souliers* (1886) extrait de sa série sur les paysans (*Les mangeurs de pommes de terre...*). A travers la représentation d'une chose a priori banale et sans valeur, c'est toute la vérité de cette chose, bien au-delà de sa simple utilité qui est révélée. L'art est dévoilement de la vérité dissimulée par la quotidienneté. Il semble que c'est bien ce type de révélation que réussit Dumont dans *Flandres*. Le rapport à la terre (l'écume des sillons retournée par la charrue, la beauté des champs enneigés) est magnifiquement filmé. Mais il ne s'agit pas seulement d'une représentation esthétique. C'est toute l'aliénation de cette vie terrienne, éprouvante, répétitive qui transparait également. Une vie d'enracinés et de prisonniers sans doute aussi. Les chaussures, la terre, les champs disent ainsi beaucoup plus que ce que les personnages seraient capables de dire sur leur propre vie et nous transposent dans ce monde qui nous est étranger.

« Tant que nous nous contenterons de nous représenter une paire de souliers « comme ça », « en général », tant que nous nous contenterons de regarder sur un tableau de simples souliers vides, qui sont là sans être utilisés – nous n'apprendrons jamais ce qu'est l'être en vérité du produit. D'après la toile de Van Gogh, nous ne pouvons même pas établir où se trouvent ces souliers. [...] Une paire de souliers de paysan, et rien de plus. Et pourtant.... Dans l'obscur intimité du creux de la chaussure est inscrite la fatigue des pas du labeur. Dans la rude et solide pesanteur du soulier et affermie la lente et opiniâtre foulée à travers les champs, le long des sillons toujours semblables, s'étendant au loin sous la bise. Le cuir est marqué par la terre grasse et humide. Par-dessous les semelles s'étend la solitude du chemin de la campagne qui se perd dans le soir. A travers ces chaussures passe l'appel silencieux de la terre, son don tacite du grain mûrissant, son secret refus d'elle-même dans l'aride jachère du champ hivernal. [...] Quand tard au soir, la paysanne bien fatiguée met de côté ses chaussures, quand chaque matin, à l'aube elle les cherche, ou quand, au jour de repos, elle passe à côté d'elles, elle sait tout cela, sans qu'elle ait besoin d'observer ou de considérer quoi que ce soit. [...] Nous n'avons rien fait que nous mettre en présence du tableau de Van Gogh. C'est lui qui a parlé. La proximité de l'œuvre nous a soudain transportés ailleurs que là où nous avons coutume d'être. »

Heidegger, "L'origine de l'œuvre d'art" in *Chemins qui ne mènent nulle part* (1934-1946).

Paradoxe d'un film sur l'incompréhension, où chacun reste enfermé dans la souffrance (« tu ne peux pas comprendre » dit Barbe à Demester), renforcée par l'abandon, la folie, le deuil ou les traumatismes de la guerre, le spectateur se retrouve immergé dans cette réalité abrupte et comme le souhaitait Dumont, directement « connecté au cerveau et aux émotions brutes » du personnage. Comme si le cinéma brisait cette fatalité de l'irréductible distance entre les individus.

Complément : Propos de Bruno Dumont

LE SUJET

Expliquer le processus qui fait qu'un film va se mettre en route reste un mystère. Pour « Twentynine Palms », c'était une sensation. C'est le personnage - très furtif - de l'inspecteur de police de « La vie de Jésus » qui m'a donné l'envie de faire « L'humanité ».

Si on me demande : pourquoi ? Comment ? Je ne peux pas répondre. Ce qui m'importe, c'est le fait de décrire une histoire avec des images et des sons. Le travail du réalisateur est proche de celui du peintre. Matisse écrivait que ce qui est important dans une toile ce n'est pas le sujet c'est la disposition des choses autour du sujet, c'est la proportion des choses.

Les Flandres, par exemple, sont un mystère pour moi. C'est ma terre natale : viscérale, sensible, autrement dit sans raison. La caméra devient un microscope, un appareil qui se penche sur le sujet...J'ai besoin de la terre pour filmer les êtres humains. En les filmant, les Flandres rendent une part de l'existence humaine.

Il faut une histoire parce que l'histoire est le mouvement naturel de nos vies où se tissent nos liens. La mise en scène est un tissage, la guerre de « Flandres » est l'expression de la lutte de nos désirs

LES PAYSAGES

Quand on filme un paysage, il représente le climat intérieur du personnage. Je ne filme pas les Flandres, je filme l'intériorité du personnage. Quand vous avez un plan subjectif de Demester qui regarde le paysage devant sa ferme, on est à l'intérieur de Demester.

Je ne filme pas les paysages comme un documentaire, je ne suis pas un cinéaste social, tout est mental et intérieur.

Quand j'ai tourné « La vie de Jésus », j'ai vidé la ville et les rues de Bailleul : j'ai enlevé les gens, j'ai enlevé les voitures, pour arriver à une sorte d'abstraction, j'ai besoin d'éliminer. Je passe mon temps à retirer mais je n'ajoute rien.

LES PERSONNAGES

Mes personnages ne méditent jamais sur ce qu'ils font. Ils font, ils agissent, ils ne sont jamais en train de réfléchir à ce qu'ils sont.

Quand je filme un visage, je veux que le spectateur ressente ce que le personnage sent. Rien ne passe par la parole. Le visage est l'expression, la caméra devient une sonde. A l'écran, cela devient une sorte d'alchimie entre le spectateur et le héros. Le spectateur est directement connecté à son cerveau et à ses émotions brutes.

Quand mes personnages parlent, ils ne disent que le nécessaire. Au risque d'être caricatural, quand un acteur dit « Ben au revoir, je m'en vais », c'est utile : s'il partait en ne disant rien, il ne serait pas poli.

LES COMEDIENS NON PROFESSIONNELS

Les comédiens non professionnels sont acteurs et non interprètes : c'est dans l'action qu'ils donnent ce qu'ils sont. Dans un premier temps, je les choisis pour leur correspondance avec les personnages écrits. Ensuite, mon travail est d'atteindre la justesse d'être qui est propre à chacun. Ils ne lisent pas le scénario, ils jouent en gardant cette part d'eux-mêmes et de vérité qui leur appartient et que je désire. Ils sont imprévisibles. Je me règle sur eux, ils se règlent sur moi. Ensemble nous renonçons ou persévérons.

Pour le rôle de Barbe, la cinégénie d'Adélaïde s'impose de suite. J'ai fait disparaître la Barbe du scénario, et me suis « initié » à la sensibilité d'Adélaïde pour l'accorder à l'action. Mais Adélaïde n'est pas Barbe.

Les acteurs sont ainsi au cœur de l'ouvrage, je les porte et achève le récit en fonction de ce qu'ils donnent.

LE SEXE

On me reproche la crudité des scènes de sexe. Mais le sexe, ça ne m'intéresse pas en soi. Je suis quelqu'un de très pudique, absolument pas pervers : si je filme la sexualité, c'est que j'ai l'impression que la sexualité est une expression. Quand je vois des corps comme ça, exposés, je trouve ça tragique : le mélange entre cet espèce d'amour infini et cette impossibilité de fusionner. Il y a une impuissance à pénétrer l'autre. L'amour c'est la fusion, mais on ne peut pas fusionner. Il y a quelque chose de tragique dans le sexe qui révèle l'immense solitude dans laquelle nous trouvons.

LA TECHNIQUE

Je suis plus intéressé par les rapports de valeur de plans que par le fait de savoir si la caméra je la mets là ou là. Ce qui est important c'est le découpage, parce que le découpage c'est le rythme ; avec des images on arrive à faire du rythme. Et la position de la caméra elle est assez secondaire par rapport au rythme. C'est souvent au montage que je découvre des possibilités : quand je prépare mon film, je n'ai pas une conscience claire des différentes étapes ; c'est au montage que tout s'écrit. Durant le tournage et le montage, je travaille à retrouver le sensible, à dissoudre le scénario qui demeure une vue de l'esprit.

LA REALITE ET LE SPECTATEUR

Je ne veux pas construire, je détruis et je déforme. Dans cette déformation arrive l'expression. Si je ne déformais pas, le spectateur verrait la réalité telle qu'elle est mais cette réalité ne lui apprendrait rien. Le cinéaste doit tordre le réel pour le déformer ; quand on le tord c'est le spectateur qui est compressé, remis en question. J'essaie de garder ce qu'on pourrait appeler un semblant de vérité, une apparence : le naturalisme des décors, des sons et des acteurs, mais tout le reste est faux, d'où cette impression d'incongru.

LES DOUTES

Lorsque je tourne un film, il y a quelque chose qui se passe et qui me dépasse complètement. Je fabrique et puis c'est tout. Et c'est pour ça que je suis curieux des réactions des spectateurs ; certains me donnent une clé et viennent me voir en me disant des choses qu'ils ont vues mais que moi je n'avais pas vu. Ca, c'est le plus formidable. On me dit : vous filmez les gens de haut. Filmer de haut, c'est donner des leçons, imposer au spectateur sa vision, son histoire, sa fin, lui donner des archétypes. Je fais mon travail de cinéaste, le spectateur fait son travail de spectateur, c'est un équilibre, une égalité.

[Ces propos sont extraits de la brochure de presse du film]

Séance proposée par Claire Marin, professeur de Philosophie
au lycée Eugène Ionesco d'Issy les Moulineaux (92)
pour **Zéro de conduite**
<http://www.zerodeconduite.net>
mail : info@zerodeconduite.net

Zéro de conduite

◆ L'actualité éducative du cinéma

◆ Flandres de Bruno Dumont

"Ces gens ne méritent pas qu'on leur consacre un film..." cette phrase, entendue à la sortie de la projection matinale de [Flandres](#), résume bien le décalage entre le cinéma de Bruno Dumont et une certaine idée, majoritaire, du cinéma et du Festival.



Car c'est bien le principe du cinéma de Bruno Dumont de se confronter à ces "gens-là" (cf les polémiques sur les prix d'interprétation accordés aux acteurs non-professionnels de [L'Humanité](#)), et de s'intéresser non pas à l'extraordinaire (le *bigger than life* théorisé par Hollywood) mais à ce que Georges Perec appelait [l'infra-ordinaire](#). Cela donne encore une fois à [Flandres](#) une vérité et une densité philosophique peu communes. Le film est organisé comme un triptyque : la première partie prend place dans un périmètre circonscrit par deux fermes, dans un Nord très rural (Dumont est revenu tourner à Bailleul, où il avait filmé son premier long-métrage, *La Vie de Jésus*). Demester, un jeune paysan, Barbe son amie et quelques autres jeunes gens s'efforcent de tuer le temps dans un paysage hivernal désolé (jamais on n'a entendu aussi bien le ploc-ploc des bottes dans la boue). La pauvreté (du langage, à peine articulé, des situations, des sentiments) d'une narration naturaliste n'a d'égale que la splendeur visuelle des images, qui donnent à voir la concrétude du monde et la beauté de visages bien éloignés des habituels canons cinématographiques. C'est la partie centrale, consacrée à la **guerre** (une guerre archétypale située dans un Sud indéfini : on pense à l'Irak, à l'Afghanistan ou à l'Algérie) qui paraît à la fois la plus nouvelle dans le cinéma de Dumont et la moins originale cinématographiquement. Les images de combat se superposent en effet à toute une mémoire cinématographique du cinéma de guerre (on pense très fort par exemple à *Full Metal Jacket*) et les figures obligées de l'abjection (la mort d'un enfant-soldat, le viol d'une civile...) s'accumulent de manière un peu convenue pour dire l'horreur de la guerre. Dans la dernière partie, Demester reviendra, seul survivant de son groupe, et retrouvera à la fois Barbe (qui est elle passée par l'hôpital psychiatrique) et les travaux des champs. A travers ces itinéraires, Bruno Dumont est loin de perdre de vue son sujet : **l'humanité de ses personnages**, qui semblent traverser l'expérience du quotidien et celle de l'enfer (la guerre, la folie) avec une même hébétude, et sur le mystère de laquelle viendra jusqu'à la fin buter la caméra. Peu importe que le massacre final prévu dans une version antérieure du scénario ait été remplacé par une déclaration

d'amour : c'est l'opacité du geste et le questionnement qu'il induit qui importent. On ne saura ainsi trop conseiller *Flandres* (qui devrait sortir fin août) aux enseignants de **Philosophie**, car peu de films portent autant d'interrogations philosophiques (rattachables aux notions au **programme de Terminale**) dans leur esthétique. Pour preuve cette autre réflexion festivalière entendue elle aussi à l'issue de la projection : pourquoi la milicienne choisit d'émasculer (hors-champ) le seul soldat qui ne l'a pas violée, celui qui justement —comme il le dit lui-même— *n'a rien fait* ? C'est tout le prix du cinéma de Bruno Dumont de préférer l'angoisse des questionnements aux confort des réponses.

Source

<http://www.zerodeconduite.net/blog/index.php?itemid=4425>