



Twentynine palms

de Bruno Dumont

Fiche technique

France/Allemagne - 2003
- 1h59

Réalisateur :
Bruno Dumont

Scénario :
Bruno Dumont

Image :
Georges Lechaptois

Montage :
Dominique Pétrot

Musique :
Takashi Hirayasu
Bob Brozman

Interprètes :
Katia Golubeva
(Katia)
David Wissak
(David)



Résumé

Un homme et une femme. Il est Américain. Elle est Russe. Ils s'aiment et se parlent français. Ils partent dans le désert californien car il doit faire des repérages pour son prochain film. Leur QG est un motel avec une piscine. Ils y baisent.

Ils essaient, sinon, de se parler. Mais ne se comprennent pas. Ils ont peur de se détruire, ils vont se haïr. Le danger, de toute façon, viendra d'ailleurs.

Critique

Malgré toute l'étrangeté de ses deux premiers films, **La Vie de Jésus** et **L'humanité**, on croyait connaître - un peu - Bruno Dumont, franc-tireur du cinéma français. Il avait son territoire, Bailleul, dans les Flandres, et son «objet» : à travers la matérialité des corps et des paysages, une quête métaphysique et morale. Cette impression de familiarité est mise à mal aujourd'hui. Non seulement **Twentynine Palms** a été tourné en Amérique, mais il résiste aux rapprochements avec ses précédents longs métrages. C'est un film revêché et autiste, qui refuse tout pacte avec son spectateur, laissant ce dernier se débrouiller avec ce qu'il voit et ce qu'il croit.

Pourtant il y aurait de quoi se sentir en terrain connu : voici un homme et une femme plutôt jeunes et beaux, en voiture, sur les routes de ce désert californien, cactus et caillasses, si souvent arpenté par le cinéma. Voici les stations-service, motels, restaurants qui vont toujours avec. Et même la scie folk dans l'autoradio. Rien ne manque, si ce n'est,

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

peut-être, la fiction. Car les minutes passent, puis les quarts d'heure, sans que n'advienne le fameux «incident déclencheur» qui lance tout road-movie labellisé. David, le photographe américain en repérage, et Katia, sa maîtresse russe, n'ont pas droit aux péripéties d'usage : ils sont dans une nouvelle enquête de Bruno Dumont sur le genre humain.

Scrutés avec la même obstination que les paysages du nord de la France, ces lieux saturés d'imaginaire présentent un avantage bien compris par Dumont - lequel n'est pas un maniériste, mais encore moins un innocent. Alors même qu'il ne se passe "rien", quelque chose de terrible semble sur le point d'arriver. La paranoïa hollywoodienne travaille le film, comme s'il s'agissait du prologue toujours recommencé d'un thriller. En un sens, c'en est un, et des plus terrifiants, mais patience. A ce suspense diffus se superpose la tension, beaucoup plus nette, et vraiment captivante, d'un tête-à-tête prolongé et de corps-à-corps répétés entre les deux amants. Ils n'ont en commun que leur désir mutuel, fatalement clignotant. Ils ne parlent pas la même langue, sauf un français rudimentaire. Il est frimeur, jusque dans sa sexualité. Elle a les larmes faciles et les nerfs à vif. Il dit : «J'ai envie de toi» ; elle dit : «Je t'aime.» Il s'inquiète des rayures sur la carrosserie de son 4 x 4 gros comme un tank ; elle vernit ses ongles de pieds.

(...) A partir de là, deux questions se posent. Un cinéaste a-t-il le droit de mettre en scène des personnages pour lesquels il éprouve de l'antipathie ? Et êtes-vous prêt à regarder en face un film radicalement nihiliste ? Si vous répondez deux fois oui, il est probable que vous goûterez le voyage. Parti voir ailleurs s'il y est, le cinéaste en rapporte des nouvelles désastreuses. Le couple ? Un malentendu ontologique, une lutte pour prendre le pouvoir sur l'autre, avec carton rouge pour le mâle. Godard disait que dans «masculin» il y a «masque» et «cul», et que dans «féminin» il n'y a rien. Bruno Dumont dit exactement la même chose, mais dans un accès

de rage misanthrope dont, heureusement pour lui et pour nous, le cinéma est la catharsis idéale. (...)

Louis Guichard

Télérama n° 2801 - 20 septembre 2003

(...) Commencée sous influence bressonienne par la chronique laconique et inspirée d'un crime passionnel à Bailleul, dans le nord de la France, d'où est natif Bruno Dumont, poursuivie sur les mêmes lieux, toujours sur fond de mystère criminel, par un film éblouissant et profondément personnel, l'œuvre marque avec **Twenty-nine Palms** une sorte de pause déconcertante, sous le double signe de la continuité et de la rupture.

Soit un homme et une femme dont on n'apprendra pas grand-chose sur le plan factuel, si ce n'est qu'ils vivent une passion délétère dans les grands espaces californiens. Lui (David Wissak, un acteur non professionnel américain) est un photographe américain qui réalise un repérage aux alentours de la petite ville de Twenty-nine Palms, située en plein cœur du désert de Joshua Tree. Elle (Katia Golubeva, icône de la beauté slave) est vraisemblablement russe, surgie de nulle part. Le premier plan nous les révèle en voiture - un puissant et large véhicule rouge, monstrueux insecte qui tire ce récit ensablé dans les somptueux maléfiques d'un paysage minéral -, lui au volant, elle endormie sur le siège arrière, avant qu'ils ne nouent, dans un sabir franco-anglais relativement limité, l'improbable dialogue dont ce film se veut le tombeau.

Cette mésentente linguistique est, d'une certaine façon, la métaphore inaugurale et ultime d'une œuvre qui met fondamentalement en scène la question de l'altérité, à la manière d'un horizon indépassable.

Twenty-nine Palms pourrait ainsi être défini, très concrètement, comme l'histoire d'un Américain et d'une Russe qui se parlent en français sans se comprendre, et dont le trajet circulaire (du confinement d'une chambre de motel à l'enlèvement dans le désert) est rythmé par un air de

musique country chanté en japonais. Cette dissonance babélique du registre symbolique a pour corollaire une tentation d'effusion charnelle qui renvoie quant à elle à la chute originelle, les deux personnages, réduits à ne se connaître qu'à l'épreuve de leurs sens, renouvelant à corps perdu la fatalité d'un désir qui condamne toute rencontre et ouvre sur le néant.

L'idée de la continuité et de la rupture incarnée par ce film dans l'œuvre de Bruno Dumont doit être reprise de là. Continuité, assurément, à travers les deux grandes références qui nourrissent ordinairement son inspiration. Celle, d'abord, d'un pessimisme philosophique obsédé par la question du mal, qui court de Dostoïevski (l'innocence des coupables, la sainteté des criminels) à Kierkegaard (le vertige de la liberté consécutif à la chute, l'existence comme conscience absolue de la faute), en passant par Schopenhauer (le vouloir-vivre comme agent paradoxal de la destruction de l'homme).

Celle, ensuite, d'un cinéma moderne qui a précisément fait de ce pessimisme radical, exacerbé par le désastre de la seconde guerre mondiale, la ressource d'une beauté dissolue et exsangue, principalement fondée sur la faillite du rapport entre les sexes.

Plus qu'à tout autre, c'est à Antonioni que l'on pense devant **Twenty-nine Palms**, pour des raisons à la fois générales et particulières. Ici, la création par soustraction (de psychologie, d'action, de signification...), la trop fameuse "incommunicabilité" entre les êtres, l'érotisation des situations, la sensibilité atmosphérique au décor ; là, l'identification de figures circonstanciées du maître italien, depuis la profession du personnage masculin (photographe comme dans **Blow Up**) jusqu'à la tentative illusoire de changer d'identité (**Profession reporter**), en passant par l'obsession du désert et la tentation de l'apocalypse (**Zabriskie Point**).

En dépit de la beauté intrinsèque qu'elle génère, cette remise en jeu de la modernité cinématographique européenne soulève quelques questions (impression de déjà

vu, soupçon de la pose, sentiment d'avoir affaire quelquefois à la caricature d'une forme désormais canonique), du moins tant qu'on ne la rapporte pas à l'autre grand mythe à laquelle elle se confronte, celui de l'Amérique telle que son cinéma le fonde et l'exalte. Délibérées ou non, les références à ce cinéma pullulent dans le film, depuis l'espace qui lui sert de cadre jusqu'aux genres qu'il évoque, en passant par le petit jeu qui laisse entrevoir, au détour de telle ou telle scène, l'ombre de Ford, de Hitchcock ou de Spielberg. A cet égard, il faudrait ajouter à l'âpre bataille que se livrent les êtres, les sexes et les langues, la déclaration de guerre en bonne et due forme que constitue **Twentynine Palms** au cinéma hollywoodien et, par-delà, au mythe fondateur des Etats-Unis.

Le retour aux origines, l'exaltation de la terre promise, l'esprit de conquête, la légitimation de la violence, le pragmatisme de l'action, la dualité du bien et du mal, l'instrumentalisation spectaculaire des affects, tout cela est laminé par le film, qui lui oppose, avec l'incommensurable orgueil de celui qui défie l'adversaire sur son terrain, le pur scandale d'une pensée où l'art, la beauté et la vie ont partie liée avec la mort. On pourrait encore le dire ainsi : Bruno Dumont vient d'une culture où la lecture des Evangiles diffère radicalement de celle des héritiers du Nouveau Monde. D'où, sans doute, une sensation étrange que ce film expérimental et décomposé, pourtant saturé de chair, n'est pas tout à fait de ce monde. Son final, digne d'une séquence gore, est à cet égard significatif. D'une violence d'autant plus intolérable qu'elle surgit de manière absurde et impromptue, elle barre la voie à la moindre velléité de récupération, qu'elle soit morale, esthétique ou marchande (autant de spécialités hollywoodiennes), tout en constituant le point d'orgue d'un film dont le conflit latent trouve sa raison d'être dans l'incapacité ontologique de se mettre à la place d'autrui. En rendant l'existence du mal à ce point insomnable et inassignable, en désignant la prétention à l'intégrité comme sa meilleu-

re propagatrice dans la société des hommes, **Twentynine Palms** est assurément une pierre posée dans le jardin de l'Amérique, et invite à être vu de manière plus politique que ne le laissent supposer ses apparences.

Jacques Mandelbaum

Le Monde / Aden : 16 septembre 2003

(...) Avec le déclin artistique de Hollywood et la perte d'aura du cinéma en général, un autre phénomène s'est développé, qui voit des cinéastes étrangers venir tourner aux Etats-Unis à titre d'expérience singulière. Le protectionnisme corporatif américain rendant ces tournages éprouvants, on peut se demander quel désir assez puissant peut convaincre un cinéaste de se lancer dans cette aventure. La réponse tombe sous le sens : nul autre désir que celui de l'Amérique et du cinéma ! Car l'Amérique et le cinéma, c'est tout un, l'une et l'autre tissant des liens indémêlables dans la promotion de leur puissance et de leur mythe respectifs. Filmer l'une, c'est nécessairement évoquer le lien qu'on entretient avec l'autre, a fortiori pour un cinéaste étranger, pour qui l'Amérique est un lieu électif de mise en scène de son rapport au cinéma.

L'hommage au cinéma américain qui s'exprime dans beaucoup de films de la nouvelle vague tournés en France dans les années 1960 fait ainsi l'objet, sous l'effet du reflux de la modernité et de la mélancolie accrue qui s'empare des cinéphiles deux décennies plus tard, d'un passage à l'acte qui prend la forme d'un tournage en Amérique. Comme si la référence à Hollywood, devenu une machine à fabriquer du rêve, n'était plus valide et qu'il fallait, dans une sorte de sursaut amoureux, en revenir à la réalité américaine. Le modèle de cette démarche, c'est évidemment **Paris Texas** (1984), de Wim Wenders, qui évoque à travers un road movie l'histoire de la recomposition d'une famille ; il avait pour compagnon de route au Festival de Cannes **Il était une fois en Amérique**, de Sergio Leone, qui décline le

même thème sur une trame de polar. Le critique Serge Daney n'avait pas manqué alors de rapprocher ces deux films, écrivant ainsi que "(...) le dialogue entre l'Ancien et le Nouveau Monde n'a pas de meilleurs médiateurs possibles que ces deux-là. (...) L'Amérique, pour eux, est toujours "au début"". Ce scénario de la deuxième chance et de retour au mythe des origines gouverne depuis lors la plupart des films tournés par des étrangers aux Etats-Unis, depuis **Bagdad Café** (1988), de Percy Adlon, jusqu'à **La Traversée** (2001), de Sébastien Lifschitz, en passant par **Arizona Dream** (1993), d'Emir Kusturica, **Un divan à New-York** (1996), de Chantal Akerman, **Aniki mon frère** (2000), de Takeshi Kitano, ou **Au plus près du paradis** (2002), de Tonie Marshall, en attendant le nouveau film que l'Egyptien Youssef Chahine vient de tourner à New York.

Tous ces films témoignent d'un désir de contribuer à ce que Daney avait justement nommé le dialogue entre l'Ancien et le Nouveau Monde, en célébrant, à l'heure de sa disparition supposée, la dette contractée par les cinéphiles du monde entier à l'égard du cinéma américain. L'œuvre de Raphaël Nadjari (**The Shade**, 1999, **I Am Josh Planski's Brother**, 2001, et **Apartment# 5 C**, 2002), jeune cinéaste français installé à New York mais produit en France, est à cet égard exemplaire dans sa tentative de recyclage de la série B américaine à l'aune de la vieille culture européenne.

Certains cinéastes se situent néanmoins aux antipodes de cette tendance, en cultivant un art de la mise en scène qui contient en germe une violente critique des canons du cinéma américain et, partant, de la vision américaine du monde comme spectacle. Michelangelo Antonioni, Lars Von Trier et Bruno Dumont sont de ceux-là, avec respectivement **Zabriskie Point** (1969), **Dogville** (2003) et **Twentynine Palms**. En dépit de leurs titres américanophones - qui renvoient au tissu du pays en désignant des noms de villes -, ces films sont autant de déclara-

tions de guerre à l'Amérique de la consommation et de la culture de masse, qu'il s'agisse d'y déclencher une apocalypse lente, de mettre à nu l'illusion de la fiction et du star system en les claquemurant dans un studio danois, ou de défigurer tout bonnement un genre.

C'est notamment à travers leur film américain que ces trois cinéastes inclassables témoignent de ce qui les rassemble : un rapport plus qu'ambigu à la cinéphilie classique et donc à la question des origines, une orgueilleuse ambition de reprendre de zéro l'art du cinéma, une solitude assumée avec d'autant plus de superbe qu'elle perpétue une tradition spécifiquement européenne de la conscience malheureuse, du génie créateur et de l'absolue singularité de l'art. Contre la fidélité cinéphilique et contre la globalisation des récits et des images, ces trois-là devaient, un jour ou l'autre, mettre le feu à l'Amérique.

Jacques Mandelbaum
Le Monde / Aden 17 septembre 2003

(...) Ce qui frappe d'emblée dans le film c'est la beauté plastique des plans. Une beauté presque terrifiante. En optant pour le format scope Bruno Dumont ramasse le fond c'est-à-dire le décor, le paysage dont l'immensité écrase peu à peu notre couple. Cette immensité fait peur car il ne s'y passe rien. En peinture on sait qu'il y a eu plusieurs mouvements et certains d'entre eux ont révolutionné l'histoire de l'art. Là je pense évidemment à Malevitch quand il peignit le fameux Carré Noir. Cette œuvre marqua une profonde rupture et Malevitch montrait que la peinture ce n'était pas simplement de la figuration mais également de l'abstraction. Chez Bruno Dumont c'est pareil. En fait, à y regarder plus près, il prend le contre-pied total de ce que ce veut être le cinéma c'est-à-dire remplir un espace. Bruno Dumont, lui, décide de le vider.

Vider l'espace puis le sonder. Comment ? Par le son. Constamment que ce soit à la piscine où on entend en arrière-fond le

bruit des voitures passées, ou le bruit des éoliennes tournées dans le désert, le son se propage dans tout l'espace et parvient ainsi à donner du relief à un paysage qui n'offre rien à David.

Bruno Dumont nous livre une histoire d'amour pas commune. Contrairement à ce qu'on pourrait croire malgré les scènes de sexe très brutales et à priori passionnées, cette histoire d'amour est impossible. Si le vide est si vite présent dès le début du film ce n'est pas un hasard. Lui est américain, elle russe et ils se parlent en français pour communiquer mais ils ne se comprennent pas toujours. Elle n'aime pas la glace tandis que lui l'aime. Elle marche tout le temps sans chaussures alors que lui a de la peine à lui faire l'amour pieds nus. Ainsi l'un des plus beaux plans du film nous les montre couchés sur un rocher tout les deux allongés nus chacun ayant sa tête aux pieds de l'autre. Elle est complètement nue, lui porte ses grosses chaussures, l'accord est imparfait même si à un moment elle lui prend le sexe dans la main, la castration est symbolique mais ne suffit pas. Une autre scène sur la fin poussera la symbolique plus loin et aura des conséquences dramatiques et d'une violence rare.

Car Bruno Dumont nous parle également de ce qu'est l'homme (comme dans ses deux précédents films). La nature de l'homme l'obsède et c'est sûrement ici qu'il fait preuve de plus de radicalisme dans le traitement. Plusieurs scènes témoignent de l'animalité qui habite l'être humain. Par exemple à la piscine quand David s'approche de sa compagne tel un prédateur sur sa proie ou encore lorsque David s'accroupit et fait passer dans ses mains du sable comme un singe. Bien évidemment c'est dans les scènes de sexe et de violence que la bestialité atteint son sommet. D'ailleurs les cris de jouissance comme de douleur se ressemblent. L'amour et la mort se retrouvent inexorablement liés (thème kubrickien par excellence). On ne peut être plus pessimiste mais Bruno Dumont n'est pas un fanatique de l'espèce humaine. Son film glace le

sang. C'était comme si dans ce décor lunaire où tout reste à faire, à créer, Adam et Eve n'avaient d'autres choix que de courir à leur perte.

Julien Dufour
<http://www.plume-noire.com>

Le réalisateur

La filmographie de Bruno Dumont se compose d'une quarantaine de courts, de documentaires, de films publicitaires ou institutionnels, et de fictions.

Bruno Dumont écrit et réalise en 1996 **La Vie de Jesus**. Ce premier film est récompensé par un grand nombre de prix, notamment le Jean Vigo en 1997. En 1999, **L'Humanité**, son second film, reçoit le Grand Prix du Jury au Festival de Cannes, doublé des prix d'interprétation masculine pour Emmanuel Schotte et féminine pour Séverine Canele et provoque un scandale sur la Croisette, notamment en raison de sa crudité et des récompenses à des acteurs non professionnels.

En 2003, le cinéaste fréquente les sentiers du film d'horreur expérimental avec **Twentynine Palms**.

www.allocine.fr

Filmographie

La Vie de Jesus	1997
L'Humanité	1999
Twentynine Palms	2002
The End	

Documents disponibles au France

Revue de presse importante
Positif n°511
Cahiers n°582
Cinéastes n°10
(...)

Pour plus de renseignements :
tél : 04 77 32 61 26
g.castellino@abc-lefrance.com