



HAL
open science

Paillettes de transcendance dans des alluvions d'horreur. La Ruée vers l'or selon Twentynine Palms

Abdel Aouacheria

► To cite this version:

Abdel Aouacheria. Paillettes de transcendance dans des alluvions d'horreur. La Ruée vers l'or selon Twentynine Palms. Alain Brossat; Joachim Daniel Dupuis. Bruno Dumont ou le cinéma des Z'humains, L'Harmattan, 2021, 978-2-343-23335-2. hal-03388232

HAL Id: hal-03388232

<https://hal.umontpellier.fr/hal-03388232>

Submitted on 20 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Paillettes de transcendance dans des alluvions d'horreur.
La Ruée vers l'or selon *Twentynine Palms*.**

Abdel Aouacheria

Institut des Sciences de l'Evolution de Montpellier, Université
de Montpellier, CNRS, EPHE, IRD, Montpellier, France

abdel.aouacheria@umontpellier.fr

« *Un oiseau né en cage pense que voler est une maladie.* »
Alejandro Jodorowsky.

Dans son ouvrage intitulé « *Le Symbolisme des Nombres: Essai d'Arithmosophie* », le psychanalyste René Allendy décrit le nombre vingt-neuf¹ comme représentant la matière (le vingt), s'opposant à l'effort d'unification des individus (le neuf). Le film *Twentynine palms* (2003), qui présente l'immersion d'un couple en crise dans les paysages minéraux de l'Ouest américain, semble bien porter son titre. Pour le reste, c'est une autre histoire. « Film d'horreur expérimental » selon son auteur, empruntant au western et au *road-movie*, ce drame semble se situer à la croisée de multiples genres². Mais si Bruno Dumont semble inviter le spectateur à partager ces imaginaires cinématographiques, c'est uniquement pour qu'il s'en échappe, pour briser ses attentes, comme si l'objectif était précisément de ne se laisser enfermer dans aucun genre. Car *Twentynine palms* ne poursuit pas un idéal d'hybridité, mais d'évasion. Or, pour réussir à s'évader, il faut d'abord être conscient d'être captif. Les analyses du film comme interrogation sur la différence entre masculin et féminin, sur le désarroi existentiel, sur la vacuité de la quête du sens, sur les pulsions primitives de l'être humain ou sur le vertige des grands espaces indifférents à sa destinée, éclipsent cet aspect pourtant essentiel de l'œuvre. En mettant en scène les gesticulations de deux partenaires repliés dans leur bulle, copulant dans les immensités désertiques du *Far West*, le film

¹ Coïncidence signifiante ou non, on remarquera que la sculptrice Camille Claudel, à laquelle Bruno Dumont consacra un autre de ses films (*Camille Claudel 1915*, sorti en 2013, avec Juliette Binoche dans le rôle principal), a été internée en hôpital psychiatrique durant les vingt-neuf dernières années de sa vie.

² A ce jour, *Twentynine Palms* est le film de Bruno Dumont le plus distribué aux USA. Il est également le premier pour lequel le réalisateur a fait appel à des comédiens professionnels.

donne à voir la prison à ciel ouvert (le « dôme »³) dans laquelle on les voit se débattre, asphyxiés par leurs nœuds psychologiques, alors même qu'ils devraient se sentir comblés et en sécurité.

L'intérêt du film ne s'arrête pas là : en manipulant de façon magistrale le sentiment de la menace, il permet de remonter aux sources de ce « dôme », à savoir la peur, l'angoisse, les comportements compulsifs et de prédation. Plutôt que de nous suggérer une porte de sortie, unique et définitive, hors du dôme, Dumont préfère construire une image en négatif de ce que serait l'union « sacrée » entre deux êtres (dans l'Amour), tout en instillant les conditions d'une transformation chez celles et ceux qui accepteront d'être dérangés par l'œuvre.

Twentynine palms formule en ce sens une proposition métaphysique. Ce ne sont pas vingt-neuf palmiers qu'il s'agit de voir, mais à la fois les barreaux invisibles qu'ils symbolisent dans le panorama, et les vides qu'ils opèrent, en creux, dans l'espace infini du ciel.

³ Trouvant des expressions architecturale, socioculturelle, cognitive et comportementale (avec des conduites automatiques, de type zombie), le « dôme » naît de la tendance humaine irrépressible de trouver ou construire des refuges, quitte à perdre en liberté, potentialités et ouverture au monde et aux autres. Voir Aouacheria et Dupuis, « Fenêtres sur cour : vivre et penser sous un dôme », *The Conversation*, 10 mai 2020. Voir également Dupuis et Aouacheria, « Du nouveau sous le soleil. Phase IV ou l'écologie selon Saul Bass », article à paraître.

Solve

Le film *Twentynine Palms* (qui dure un peu moins de 2h) décrit la relation entre un photographe américain, David, et sa petite amie russe Katia (probablement sa maîtresse), explorant au volant d'un 4x4 Hummer couleur rouge sang le désert californien du Mojave, dans le secteur de la petite municipalité de *Twentynine Palms*⁴ (dans le comté de San Bernardino). David effectue des repérages pour un projet dont on ne connaît pas les détails. Alors que l'on s'attend à profiter au maximum d'une belle virée dans les grands espaces, de pénibles allers-retours entre le motel et le désert font l'essentiel de l'action (si tant est que ce terme puisse avoir un sens lors des quatre-vingt-dix-sept premières minutes du film, au cours desquelles il se passe relativement peu de choses). Bien que les panoramas arides soient de la partie, c'est plutôt l'impression d'évoluer en vase clos qui retient l'attention, comme si l'action se déroulait toute entière dans d'étouffantes cellules, emboîtées à la manière de matriochkas : d'abord les esprits, les corps, puis la prison du couple, suivie de celle du Hummer, avant les microcosmes du motel et de sa piscine, le tout baignant dans le macrocosme du désert. La lecture peut aussi être inversée, chaque espace se retrouvant dans le suivant selon une logique fractale : le contenant formé par le désert renfermant ceux du motel, de la piscine et de la voiture, et à l'intérieur, le binôme buttant sur les limites de leurs univers mentaux ainsi que sur celles de leurs corps impossibles à fusionner. Cette organisation en vésicules multilamellaires (à la manière de liposomes inclus les uns dans les autres) finit par flouter les rapports entre esprit et matière : on ne sait pas vraiment si ce sont les corps – des protagonistes, du désert – qui possèdent un esprit, ou si ce sont les esprits – de ces mêmes protagonistes et peut-être du désert lui-même – qui ont un corps (dans la lignée romantique de Schelling et Lorenz Oken, ou au sens du panthéisme spinoziste). La présence du désert se révèle tellement palpable qu'elle en devient d'ailleurs écrasante. Filmé en cinémascope, avec ses rochers, ses arbres de Josué, la vastitude de ses paysages nous engloutit tandis que son langage bien à lui, composé des bruits du vent, ne cesse de siffler à nos oreilles. Loin d'être un simple décor,

⁴ Cette ville du comté de San Bernardino tire son appellation d'une oasis qui abritait autrefois vingt-neuf palmiers jupon de Californie (*Washingtonia filifera*). Selon la légende, les chercheurs d'or (*gold miners*) venaient s'y reposer et se réapprovisionner en eau avant de s'aventurer dans le désert. On ne peut s'empêcher de rapprocher la ville minière de *Twentynine Palms* de l'univers du Nord de la France, qui sert le plus souvent de cadre aux films de Dumont (je remercie Joachim Dupuis d'avoir judicieusement attiré mon attention sur ce parallèle).

un arrière-plan, le désert n'est pas non plus un « avant-plan » ou l'étoffe qui enveloppe la vie des personnages humains : il est un personnage à part entière, un organisme vivant⁵.

Entre ces différents niveaux d'organisation cellulaires, il y a à la fois séparation et incommensurabilité, chaque dimension ne pouvant accéder ni se mélanger parfaitement à une autre. Le couple formé par Katia et David occupe évidemment une place charnière dans cet enchevêtrement. Alors que le voyage qui les amène dans le désert devait fournir l'occasion d'un rapprochement, d'une intimité, le film n'éclaire leur relation que pour en montrer les dysfonctionnements, et l'impossibilité de les surmonter. Incapables de se parler dans leurs langues natales (David en américain et Katia en russe), les protagonistes n'échangent la plupart du temps que des bribes de français. Au final, Katia et David (qui, pour ne rien arranger, a constamment la mèche sur les yeux, privant son regard de toute éloquence) sont « seuls ensemble » (*alone together*), une situation rendue par la rareté des plans intermédiaires, la multiplication des cadrages serrés présentant le couple confiné dans sa sphère, imperméable au monde extérieur. Même les champs-contrechamps montrant les regards perdus dans l'immensité désertique figurent la solitude et la déconnexion, quand ce n'est pas l'opposition⁶, plutôt que l'immersion dans une réalité commune. Le chemin des esprits s'avérant impraticable par le biais des mots, ne reste alors plus que la tentative de lecture du corps par le corps, celui de l'autre par le biais de son propre corps. Or, là encore, la succession des coïts sauvages entre David et Katia ne sert qu'à mettre en évidence leur absence de communication vraie, la surface infranchissable de leurs membranes respectives⁷, sur lesquelles viennent s'échouer les vagues croisées de leur libido (plus puissante et dévastatrice, il faut le reconnaître,

⁵ Pour des analyses approfondies sur l'importance du paysage dans l'œuvre de Dumont, on pourra consulter "Le territoire de l'extase : le corps et le paysage dans l'œuvre de Bruno Dumont", par Ludovic Cortade, in : *Images des corps / Corps des images au cinéma*, Lyon : ENS Éditions, 2010, pp131-145, ainsi que "Divine Comedies: Post-Theology and Laughter in the Films of Bruno Dumont", Chelsea Birks and Lisa Coulthard, *Film-Philosophy* 2019 23:3, pp247-263.

⁶ Le désert est un paysage propice à la représentation des oppositions : entre le ciel et la terre, la terre et l'air, les tons de jaune-orange et le bleu du ciel, les vides et les pleins, les peuples indigènes et les colons, la ligne d'horizon partageant le monde en deux, tout comme la bande centrale des routes goudronnées que l'on doit emprunter pour le traverser. Le lecteur intéressé pourra notamment se référer à l'excellent article de Rosine O'Kelly, "Imaginaires du désert dans les séries télévisées américaines", *Entrelacs*, Hors-série n°4, 2016.

⁷ La peau est ici filmée en ce qu'elle exprime une surface-limite, une interface entre l'intériorité de l'être et l'extérieur, sa texture n'est jamais vraiment travaillée pour servir le fond ou l'esthétique du film, à la différence de ce que l'on peut voir par exemple dans le cinéma d'un Nagisa Oshima, lui aussi cinéaste des pulsions érotique et morbide.

chez David que chez Katia, qui semble subir la majorité des rapports sexuels). Le film insiste lourdement sur cette prison de la compulsivité et sur l'échec de la pulsion libidinale comme modalité de communication par la matière corporelle, même lorsque la vague se mue en déferlante. Car la digue cède alors que le film touche quasiment à sa fin, lorsque le viol anal de David est brutalement donné à voir (à sa maîtresse Katia, forcée de regarder la scène, nue et horrifiée⁸, et au spectateur, qui ne peut qu'observer la menace, jusque-là omniprésente mais sous une forme diffuse, se muer subitement en agression). Ce viol, en scellant l'incommunicabilité par le corps-à-corps⁹, laisse David seul avec son traumatisme, qu'il ne peut partager avec Katia, puisque les mots sont vains et inefficaces entre eux. De retour au motel, enfermé dans sa bulle traumatique, incapable de gérer la situation dans laquelle il se trouve, humilié d'avoir été vu par sa compagne alors qu'il était la proie d'un terrible assaut sexuel (l'obligeant à délaissier le rôle de prédateur qu'il avait endossé plus tôt dans la piscine), David décidera d'assassiner Katia¹⁰, avant de mettre fin à ses jours. Le meurtre de Katia est perpétré à coup de couteaux, comme si, après avoir épuisé toutes les autres voies d'accès, ne restait plus à David que la solution de lui perforer l'épiderme¹¹. Le film se termine par une vue en plongée sur le corps de David allongé sur le sable brûlant du désert, non loin de son 4x4, un policier geignant dans son talkie-walkie pour que des secours lui soient dépêchés sur place au plus vite. La durée de la séquence finale fait que l'on a le temps de se demander comment cet engrenage cauchemardesque a bien pu se mettre en place, « comment on a pu en arriver là », sans toutes ces petites actions qui, dans la majorité des scénarios, s'emboîtent les unes dans les autres, sans une grande ligne narrative permettant à la trame, fusse-t-elle métaphysique, de se développer. Le générique de fin vient clore cette méditation en nous laissant une nouvelle fois dans le flou : soit le monde est devenu un cauchemar, soit c'est le cauchemar qui s'est fait monde.

Une chose est sûre : Eros, devenu monstrueux, s'est changé en Thanatos. Cette mutation de la pulsion de vie en pulsion de mort signe l'autodestruction du couple, sa dissolution, amorcée

⁸ La scène rappelle le viol dans la forêt (et son fameux « Squeal like a pig ! ») dans *Délivrance* de John Boorman.

⁹ Le violeur finit par fondre en larmes après s'être soulagé dans David, comme une manière de signifier la proximité entre souffrance et plaisir, lorsque celui-ci (s'approchant de l'onanisme) ne tire pas sa source dans l'amour et le partage vrais, c'est-à-dire situés au-delà des corporalités.

¹⁰ Dans le road-movie *Sky* (2016), Fabienne Berthaud inverse la situation : une femme, Romy, tue son mari à *Twenty-nine Palms*, avant de s'émanciper et de refaire sa vie.

¹¹ Evidemment, la tentative est vaine car ce faisant, la victime est tuée, l'ouverture du corps provoquant la disparition de l'ipséité, à la manière du rêve devenant évanescant à mesure que l'on en prend conscience.

par le meurtre de Katia et parachevée par le suicide de David. Lorsque la membrane plasmique qui entoure les cellules (biologiques) ne constitue plus une interface d'échanges, elle s'effondre sur elle-même, produisant des ballonnets apoptotiques voués à être éliminés par le corps. Ici, suite à l'échec de la sexualité comme moyen de communi(cati)on, le couple David-Katia est entré en apoptose. Le désert vivant s'est débarrassé de l'une de ses cellules défaillantes. Et il s'en badigeonnera sûrement les rochers avec le pinceau de l'indifférence.

Coagula

Comme en alchimie, où la désagrégation (*solve*) précède la mise en place d'un nouveau type d'ordre (*coagula*), on peut s'interroger sur le nouvel état censé émerger de l'autodestruction emportant les deux personnages. Or, la puissance de *Twentynine Palms* réside très exactement dans le fait d'amener le spectateur à prendre conscience d'un état *préexistant*, à savoir l'état d'enfermement dans lequel il se trouve. Nulle libération sexuelle, spirituelle ou politique, nul désir d'élévation manifeste. La proposition du film est d'une désarmante efficacité : *il n'existe pas de libération possible sans conscience préalable de l'emprisonnement*. Le cheminement tragique et désespérant de l'œuvre a pour objectif de porter le spectateur à cette prise de conscience, de ne lui laisser aucun autre choix. L'expérience dans laquelle se trouve pris le spectateur débouche donc avant tout sur un diagnostic, pas sur une réparation. Le film n'offre pas de solution facile, ni de rédemption. C'est l'une des grandes différences avec *Zabriskie Point*¹², auquel *Twentynine Palms* a parfois été comparé, et dans lequel le couple central (formé par Mark et Daria) trouve des échappatoires, en s'évadant dans l'amour et le rêve, même si cette évasion n'est que transitoire et relative (Mark quittant finalement la réalité terrestre en mourant, et Daria par l'imaginaire). Dans les vastes étendues désertiques de *Twentynine Palms*, on peut dire que c'est l'expérience d'un enfermement sans barreaux qui est créée pour le spectateur. Au fond de cette impasse se trouve l'*insight*, la vérité que l'on ne peut saisir qu'en l'éprouvant. Si le spectateur est mené au bord du vide, si l'on

¹² Bien que plusieurs commentateurs aient pointé des ressemblances entre les deux films, Dumont a fait remarquer qu'il n'avait pas encore visionné *Zabriskie Point* au moment de son travail sur *Twentynine Palms*: « *I hadn't yet seen that film when I worked on Twentynine Palms, although the same preoccupations were already unconsciously present in me, since cinema investigates the mythological figures of our collective unconscious.* » In "Cinema as spiritual affair. An interview with Bruno Dumont". *Cineaste*. Fall 2013, p32.

peut dire, ce n'est pas pour lui montrer le néant, mais pour lui faire expérimenter la sensation du vertige, sans quoi la sensation d'équilibre ne peut devenir consciente. Le spectateur, dont il ne faut pas oublier qu'il est un « prisonnier » volontaire dans la salle de cinéma, est invité à devenir plus attentif à la réalité de sa condition. De la même façon, les accouplements mécaniques de David et Katia, leur rapport prédateur-proie, leur repli sur eux-mêmes, ne serviront qu'à éclairer l'image-miroir de l'Union sacrée entre deux êtres (où la jouissance mutuelle sert la fusion et réciproquement, où les territoires d'expression respectifs remplacent les notions de dominant et de dominé, où l'ouverture vers des tiers conforte le couple dans son existence propre).

Par opposition aux *feel-good movies* (de la comédie sucrée au *swashbuckler* en passant par le documentaire inspirant), on peut dire du film *Twentynine Palms* qu'il est un pur *feel-bad movie*¹³. La psyché et le corps du spectateur sont lentement préparés¹⁴, conditionnés pourrait-on dire, pour que le final *gore* puisse pleinement exercer sa portée kinesthésique¹⁵. En travaillant les réalités biologique et psychologique du spectateur, le film invite ce dernier à occuper une place centrale dans la situation artistique. Le spectateur n'est plus, ou du moins plus tout à fait, le membre sans corps ni âme d'un « public » discipliné sur son siège ou ankylosé dans son canapé : la sensation du vertige est aussi celle du mouvement (ou l'illusion du mouvement, puisqu'il s'agit ici de cinéma). C'est que le film cherche à faire bouger les lignes à l'intérieur du spectateur. Sa longue phase préliminaire n'a pas vocation à l'endormir pour mieux le réveiller (ce qui reviendrait à le plonger une nouvelle fois dans la même réalité, sans que ni

¹³ *Twentynine palms* se distingue fortement des *road-movies* dont les éléments de parcours servent de trame plus ou moins explicite à l'accomplissement d'un voyage intérieur (celui du héros ou de l'héroïne, et dont le spectateur est un simple témoin). La « vérité » du film ne peut être extraite des jalons narratifs (cf. *Dans les forêts de Sibérie* de Safy Nebbou, *Carnets de voyage* de Walter Salles, à la suite des classiques *Thelma et Louise* et autres *Easy Rider*) ou de la morale de fin (qu'on pense à celle, explicite, du film *Wild*, de Jean-Marc Vallée, sorti en 2014 : « Chaque jour, le soleil se lève et se couche, à toi de savoir si tu veux en être, à toi de te mettre sur le chemin de la beauté »).

¹⁴ Les exemples de mise en condition sont nombreux tout au long du film. Ainsi, l'écaillage, par des branches, de la peinture de la voiture dans laquelle sont enfermés David et Katia est une sorte de préparation à la fissuration, dans la douleur, de leur coquille.

¹⁵ La kinesthésie dont il est question est plus subtile que la simple fiction perceptive (magnifiquement arrangée par la caméra en perpétuel mouvement dans *Les Demoiselles de Rochefort*, permettant la « mise en branle » du spectateur, avant l'invention des technologies immersives de type 4D, apparues bien plus tard). Dans *Twentynine palms*, la réception sensorielle est travaillée en permanence mais « en coulisses », de sorte que le spectateur soit le plus réceptif possible au moment où les scènes finales agissent sur lui.

cette dernière ni son regard n'aient vraiment changés), elle forme le prélude indispensable pour qu'advienne en lui la « secousse hypnique », ce sursaut d'endormissement qui laisse celui ou celle qui l'éprouve dans un état transitoire désagréable, différent à la fois de l'éveil et du sommeil, comme sur un *seuil*¹⁶, qui n'est autre que celui du dôme. Si la peur est magnifiquement orchestrée par le biais des images et de la bande-son¹⁷, c'est pour mieux la faire apparaître pour ce qu'elle est : le ciment naturel de ce dôme. Le spectateur expérimente donc par lui-même et sur lui-même le sentiment d'angoisse et de menace¹⁸, bien avant les scènes finales, qui mobiliseront un autre type de participation affective (la sidération).

A la manière d'un Soulages reprenant l'interprétation « quantique » selon laquelle « la réalité d'une peinture naît du triple rapport qui s'établit entre celui qui peint, la chose peinte et celui qui la regarde »¹⁹, le corps du spectateur de *Twenty-nine Palms*, son attention, ses émotions, sont le moyen technique permettant la transduction (plus que la simple réception) du message profond du film : à savoir notre condition de mortels à la fois *réfugiés-dedans* et *enfermés-dehors*. Il est intéressant de noter que ce message s'accompagne paradoxalement d'une certaine liberté dans la structure narrative, comme si le spectateur n'était pas contraint de suivre passivement un scénario, mais pouvait participer activement à sa fabrication, en plaquant sur lui ses propres interprétations (une hypothèse que corroborent les dires du réalisateur²⁰). Chaque spectateur, en fonction de son histoire

¹⁶ Dans *L'Humanité* (1999), autre film de Dumont, les habitants sont filmés alors qu'ils sont sur le seuil de leur maison (*domus*), comme s'ils montaient la garde.

¹⁷ Outre le travail important du hors-champ, illustré notamment par le son du désert dont Dumont dira lui-même qu'il « est vaste, gigantesque, tragique et horrible » (entretien radiophonique avec Julien Pichené et Laurent Devanne, diffusé en septembre 2003, rapporté dans Antoine Gaudin. "SOUND & SPACE : construction audio-visuelle de l'espace dans le cinéma contemporain." *Une larme du diable, revue des mondes radiophoniques et sonores*, 2013, pp55-68), les rares paroles prononcées par des personnages secondaires sont soit insignifiantes (le service dans les restaurants) soit des invectives (« Crétin ! Casse-toi de la rue ! C'est notre rue ! Barre-toi d'ici ! », s'exclame un habitant de la ville). Les musiques, uniquement diégétiques, viennent souvent apporter un contrepoint, en créant une atmosphère de légèreté un peu bancal.

¹⁸ Cet effroi, Bruno Dumont indique l'avoir lui-même ressenti face à aux immensités désertiques, avant d'avoir procédé à sa retranscription sous la forme diffuse qui caractérise le film : "*Twenty-nine Palms a plutôt été construit sur cette sensation de peur, une peur abstraite car il n'y a pas de raison d'avoir peur. C'est pourquoi le film repose sur un suspense qui se base sur la banalité.*"

¹⁹ Pierre Soulages. *Outrenoir. Entretiens avec Françoise Jaunin*. La Bibliothèque des Arts, pp 14-15.

²⁰ "*The more elaborate your narrative, the more the spectator shuts up and listens obediently. And if the filmmaker keeps quiet, the spectator will*

personnelle, de son âge, percevra une même scène de façon différente. Ainsi, la scène montrant la sodomisation violente de David pourra être vécue comme un viol ou une agression par certains, là où d'autres verront un simple traitement sadique ou le prétexte d'une mise à distance. Dans tous les cas, l'objectif poursuivi est l'implication du spectateur, son immersion dans un univers échappant aux mots (comme l'est par essence la sexualité). C'est cette interaction, cette alchimie individuelle, à la fois sensible et inexprimable, qui donne sa valeur initiatique au déroulé filmique de *Twentynine Palms*, et marque le rôle critique que tient le spectateur dans la mystique dumontienne.

Ens seminis

A ce stade, on pourrait croire l'histoire pliée : après tout, quelle connaissance peut être plus utile pour celui qui cherche à se sauver que de se savoir en prison et condamné à mort ? D'autres paillettes d'or transcendantal peuvent néanmoins être découvertes dans les alluvions de l'horreur, à condition d'aller jusqu'au bout de l'idée selon laquelle, avec Dumont, l'expérience du sacré émerge de l'expérience cinématographique. Si la sexualité en tant que telle, poussée à l'extrême, ne peut mener qu'à la barbarie et l'autodestruction, elle n'épuise pas pour autant toutes les virtualités de la pulsion de vie, qui au travers de la force libidinale peut trouver une expression féconde : l'acte créatif lui-même. Partageant une même source, création et désir sont en effet liés²¹ par le pouvoir formidable d'être des faiseurs d'œuvres et de mondes, par le biais de productions diverses (artistiques, intellectuelles,...) et d'engendrement multiples (d'enfants, de générations successives sculptant l'avenir). Avec *Twentynine Palms*, c'est le film lui-même qui devient une sorte d'alpha et d'oméga, à la fois résultat concret d'un processus créatif (déployé par le réalisateur), et canal par lequel l'énergie créative peut à n'importe quel moment se mettre à jaillir (au contact cette fois-ci du spectateur), débouchant sur une version sublimée de l'enfantement (auquel les accouplements répétés de Katia et David, et encore moins le viol de ce dernier, ne pouvaient mener). La même énergie (Eros) peut enfanter d'un monstre (coordonnant les différentes étapes de l'apoptose du couple, comme on l'a vu), ou conduire au surgissement d'une certaine grâce, lorsque l'ineffable du sacré

himself project his own assumptions and sentiments onto the screen". Bruno Dumont's *Lust in the Dust*; Talking About "*Twentynine Palms*". *Indiewire*. Apr 9, 2004.

²¹ C'est la théorie freudienne de la « sublimation », qui pose que la pulsion sexuelle peut être (re)dirigée vers un objectif non sexuel, d'ordre artistique ou cognitif.

prend le pas sur l'indicible de l'horreur. On touche ici au geste fondamental du film, qui permet de discerner l'inexprimable « d'en haut » (l'ineffable, le transcendant) *par contraste* avec l'inexprimable « d'en bas » (l'indicible, l'horrible). Si David ordonne à Katia de « s'ouvrir » pour qu'il puisse la pénétrer, si plus tard elle lui répond qu'elle est trop « sèche », si pour David seul compte son propre plaisir égoïste, au point de risquer de noyer sa compagne pour une fellation dans la piscine, si ses mots et silences ne cèdent qu'aux gémissements, râles et cris dont on ne sait à la fin s'ils traduisent mieux sa jouissance ou sa souffrance, si le film n'a de cesse de montrer les deux partenaires comme étant déconnectés l'un de l'autre, déphasés²², ce n'est que pour mieux pointer ce moment fugace (car il y en a un !) de parfaite harmonie entre eux, ce miracle que le couple aura atteint non pas en frottant vainement ses muqueuses, mais en partageant, au préalable, une complicité. Cette dernière émerge des choses les plus simples, ici le partage d'un banal *ice-cream* (dont on entendra même Katia dire qu'il n'est pas très bon). Comme le lotus fleurissant sur le tas d'excréments, la négativité qui travaille le film quasiment du début à la fin n'est là que pour offrir ce sertissage, pour faire ressortir la beauté de ce moment diamantaire. L'entame de la scène en question a donc lieu alors que le couple consomme une glace en terrasse. Comme à l'accoutumée, Katia (qui baragouine en français) et David (qui ne s'exprime correctement que dans son anglais US) ont du mal à se comprendre, le second reprochant à la première le caractère décousu de ses propos et l'inanité des échanges qui en découle. Alors même que David s'agace, se met à parler vite, faisant pleuvoir les critiques sur Katia, se plaignant de ne pas arriver à la comprendre, elle le coupe par un « je t'aime » foudroyant. Débarrassé de l'encombrante coquille des mots (elle lui jette derechef qu'il n'y a « rien à comprendre »), le couple quitte ensuite le restaurant bras dessus, bras dessous, pour s'en aller faire l'amour au motel. L'étreinte qui s'en suivra est sans doute la seule du film où l'on verra une Katia clairement consentante, atteignant l'orgasme, avant David qui la suivra de près. Dans cette scène, les corps ne se mélangent qu'une fois atteinte la connivence des cœurs, les tentatives répétées de prendre le chemin dans l'autre sens (en forçant la porte des corps dans l'espoir d'entrer en communion amoureuse) menant à l'impasse. Hélas, le moment cathartique est

²² Par exemple, alors que le couple est allongé sur les rochers dans le désert, leurs corps agencés tête-bêche, sous la caresse brûlante du soleil, David propose de s'en aller, alors que Katia insiste pour ne pas rentrer au motel. A un autre moment, Katia veut continuer à caresser un chien à trois pattes croisés au bord de la route, alors que David met fin à l'interaction, en leur faisant reprendre place dans le 4x4. Même la musique du restaurant asiatique, à l'intérieur duquel ils devaient passer un bon moment (qui s'avèrera vicié par la jalousie de Katia), sonne particulièrement désaccordée.

éphémère, le temps ne peut être suspendu, et de sombres événements s'amoncellent, qui rappelleront au couple que l'accident et la mort rôdent, et que ni le sexe ni l'amour ne permettent de les éviter. Cependant, peu importe, ce qui compte au fond, c'est que l'enseignement ait été prodigué, et il l'a été : qui cherche la grâce devra frayer entre la matière (les corps) et l'esprit (les mots) en empruntant la voie du cœur²³. Dans ce désert séparant la Terre du Ciel, ce n'est pas la ligne d'horizon (forcément asymptotique) qu'il s'agit d'approcher, mais le royaume de l'Amour (toujours-là pour qui sait s'ouvrir à lui et l'accueillir).

Si la scène précédente semble suffire pour proposer une sortie par le haut, alors pourquoi tant de violence et de haine par la suite ? C'est que le spectateur doit lui aussi passer par un moment cathartique, il faut qu'il ait à son tour une chance de vivre l'expérience de la transformation (surtout que David, lui, ne tirera pas parti de l'opportunité qui lui a été offerte). L'occasion de se transformer sera fournie par la violence épouvantable des scènes de viol (de David) et d'assassinat (de Katia). Alors que le film fait la part belle aux références bibliques (David et Katia errant nus dans le désert tels Adam et Eve chassés du paradis), l'accès à la dimension sacrée du film exige en effet du spectateur qu'il quitte au moins pour un instant tout *référentiel* (religieux, mais aussi culturel, social et politique²⁴). Les deux moments successifs d'horreur jouent ce rôle. L'état de sidération qui leur est associé est le prix à payer pour investir le seuil du dôme et toucher du doigt le Mystère, cette dimension impénétrable (par opposition à la pénétrabilité des corps et des esprits), à la fois hors de portée de la raison et impossible à scénariser. A milles lieux du dôme et de son « amputecture », cette construction protectrice et auto-référente qui cloue au sol et isole au fur et à mesure qu'elle

²³ Il est intéressant de mentionner ici la polarité existant entre David et Katia, le premier étant plutôt enfermé dans son corps ou ses pensées, la seconde étant plus proche de son cœur et de ses ressentis. Cette polarité est la source d'incompréhensions parfois lourdes entre les deux protagonistes, comme lorsque Katia reproche à David d'avoir blessé, en conduisant la voiture, un chien à trois pattes pour lequel elle ressent de l'affection (elle lui dira « tu n'as pas de cœur »), ou quand David rattrapera Katia en pleine nuit, après l'avoir mise à la porte du motel (il la frappera en lui assénant, en plus des coups, plusieurs « *I hate you* »). Cette polarité peut aussi être source de complémentarités, que l'on pressent lorsque David lance à Katia un « guide-moi » (métaphorique ?), quand cette dernière semble l'amener à prendre conscience de la possibilité de sa mort (elle l'attend dans la voiture, le sourire aux lèvres, alors qu'il revient, submergé et haletant, d'une contemplation solitaire et angoissante du désert), ou quand David montre à Katia comment conduire sur les pistes caillouteuses ou lorsqu'il arrive à calmer ses crises d'hystérie.

²⁴ Ce qui a valu parfois au film d'être taxé de « post-idéologique », voir "Bruno Dumont's *Twenty-nine Palms* : The avant-garde as tragedy ?" Nikolaj Lübecker, in *Studies in French Cinema*, 11(3):235-247, July 2011.

s'élabore²⁵, la métaphysique de Dumont n'incite ni à rechercher un *en-droit* (le sacré peut être partout, n'importe quel instant peut le contenir), ni à se tourner vers un horizon, vu comme étant un *en-vers* (lorsque les visages se tournent vers d'inaccessibles cieux)²⁶. A la fin des fins, seule la *disposition* compte : en acceptant de se laisser pénétrer par le film dont il devient co-créateur, le spectateur rend possible sa propre insémination, et par voie de conséquence le fait de pouvoir être régénéré, ou tout du moins changé, à son contact. Le réalisateur, de son côté, a relevé le gant de la mise en relation de son film avec l'Autre, réussissant à faire de la pellicule, cette « drôle de peau », non pas une frontière hermétique, mais un lieu d'échange avec le monde²⁷.

Twentynine palms démontre qu'un bon film ne se contentera jamais d'informer, qu'il peut même n'avoir rien à raconter, ce qui n'est pas rare en matière d'art, sans que cela l'empêche de constituer une rencontre réussie dans nos trajectoires d'individuation²⁸. Cette collision avec l'œuvre révèle le véritable trésor, qui n'est pas un coffre rempli à craquer – chimère mythique de tout chercheur d'or –, mais les fragments de grâce et d'éternité ensevelis dans nos sables intérieurs, et que chacun devra orpailler avec sa propre souffrance personnelle.■

²⁵ La réduction numérolologique du « 29 » de *Twentynine palms* conduit à $2+9=11$, le onze étant le chiffre diabolique par excellence ; le diable séparant les 1, qui entrent simplement en juxtaposition dans le 11, là où le $2=1+1$, fait s'unir les 1 qui peuvent alors entrer en relation pour former un couple sacré (apte à produire davantage que leur somme, c'est-à-dire le 3, chiffre de la trinité et de la force créatrice). Cette interprétation numérolologique résonne avec la signification du dôme, qui parce qu'il isole produit un déficit de relation, une « *a-liance* » (qui, ayant perdu une lettre L comme on perd une aile, est condamnée à rester au sol) plutôt qu'une *alliance* (qui peut, elle, conduire à un envol et donc à un changement de perspective). L'amputecture typique du dôme se caractérise donc toujours par une déconnexion fondamentale et un immobilisme des repères. Etre perdu dans son dôme, c'est essentiellement être enfermé en soi, reclus dans le pré carré de ses croyances, convictions et déterminismes, sous le toit (*doma*) de son rassurant petit monde.

²⁶ Cette situation, dans laquelle la résolution est une non-résolution, évoque la fin de *P'tit Quinquin*, une mini-série réalisée par Dumont et sortie en 2014, où des crimes étranges perpétrés dans la campagne de Boulogne-sur-Mer sont laissés sans coupable(s) ni explication(s).

²⁷ On peut citer ici le concept de « Moi-peau » développé par Didier Anzieu, qui propose que les attributs de la peau (caractère enveloppant, fonction-barrière,...) puissent avoir des équivalents psychiques. A sa suite, Alexia Jacques et Alex Lefebvre émettront l'hypothèse d'une analogie entre la figure de la peau et la toile du peintre (dans « La création artistique... Un en-deçà du Désir », *Cahiers de psychologie clinique*, 2005/1 (n° 24), p. 187-213), ce que l'on peut imaginer d'extrapoler au film.

²⁸ Sur la notion de rencontre réussie entre création et spectateur, le lecteur est invité à consulter l'ouvrage de Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, « Esthétique de la rencontre: l'énigme de l'art contemporain », Coll. L'Ordre philosophique, Seuil, 2018.