



Hors Satan

Bresson bien sûr, les deux cinéastes ayant recourus à des acteurs non professionnels qui restituent une certaine crudité aux personnages derrière la fiction. Dès l'incipit du film d'ailleurs, la main cadrée en gros plan qui transmet une tranche de pain à une autre main, est un hommage rendu à *Pickpocket*. Un film où la main sert de vecteur pour créer un espace connectif. Où l'œil est doublé d'une fonction proprement haptique. Et cette composante tactile de l'image est l'un des enjeux essentiels du film de Dumont.

Car c'est aussi à la peinture que nous renvoie ce film. À l'image composée manuellement, et pas seulement à l'image-cinéma, qui est achéropoïète (non faite de main d'homme). Lorsque le sauveur et sa disciple s'agenouillent face au soleil couchant par exemple, c'est bien sûr en référence à *L'Angeleur* de Millet. L'évocation des peintres étant d'ailleurs permanente dans les propos du réalisateur : « Quand Van Gogh peint un jardin, dit-il, c'est un jardin et, en même temps, ça n'en est pas un. Alors qu'est-ce que c'est ? Eh bien c'est notre intériorité. Et pour filmer l'intériorité, il n'y a qu'une seule façon, filmer des paysages » (*Paris Match*, 24 octobre 2011). Et il est indéniable qu'un souvenir du *Van Gogh* de Pialat hante l'anachorète du film de Dumont : deux solitaires évoluant aux franges de la civilité et de la sauvagerie, dont les visages viennent en contrepoint de paysages qui en révèlent les tourments. « Lui et le paysage, c'est pareil. Le contrechamp sur le paysage disant la même chose que l'acteur, cela me permet de couper des phrases de dialogue », nous confie Bruno Dumont (*Positif* n° 608, octobre 2011).

On sait par ailleurs le tropisme de Pialat pour la spiritualité, notamment lorsqu'il adapte Bernanos dans une œuvre dont le titre, *Sous le soleil de Satan*, fait étrangement écho à celui de Dumont. Et il n'est pas inutile de rappeler l'homologie de ces deux auteurs : Pialat et Dumont se sont tous deux essayés à la peinture.

Pour *Hors Satan*, « j'ai montré à mon acteur des peintures de Raphaël pour qu'il voie comment les personnages tiennent leurs armes avec les doigts vers le haut. Si vous regardez bien, vous verrez qu'à chaque fois qu'il prend son fusil, il a une position des doigts tout à fait artificielle » (*ibid.*). Cette remarque, qui connecte le cinéma à la peinture (dans une délicatesse de la prise en main qui rend le *toucher* problématique), nous renvoie à une séquence singulière du film : celle où la main de la jeune femme se retire du buste du « sauveur ». C'est une citation délibérée d'un plan du *Je vous salue Marie* de Godard, qui avait en son temps fait polémique.

Noli me tangere

Au moment de la sortie du film de Godard, *L'Église* avait demandé la suppression de l'affiche qui représentait une main profane semblant venir toucher le ventre de la Vierge, enceinte du Christ. Et Godard de répondre avec beaucoup d'ironie, qu'il n'y a pas lieu de s'offusquer puisque la main loin de s'en approcher, s'en détachait au contraire. Dans cette réponse, le *toucher* restait pertinent, tout en désamorçant la plainte du clergé.

Mais pourquoi cette citation dans le film de Bruno Dumont ? Pour référer à une image au cinéma : celle de Godard, qui affirme un *toucher*... et un écart puisque la main se retire. Mais pour référer, aussi, à une image en peinture : le *Noli me tangere*. Le *Noli me tangere* est un genre pictural qui relate une scène, issue de l'Évangile de Jean, où le Christ ressuscité apparaît à Marie Madeleine. Celle-ci voulant le *toucher* pour confirmer sa *vision*. Mais le Christ lui oppose un *Ne me touche pas (Noli me tangere)* puisqu'il est devenu un intouchable, appartenant déjà au royaume des cieus.

Le binôme des protagonistes de *Hors Satan* fait remarquablement écho au duo que forment le Christ et Marie Madeleine : tout au long du film, en effet, l'étrange sauveur refuse de se laisser saisir dans une relation charnelle avec sa disciple, et maintient un écart dans le couple qu'il forme malgré tout avec elle. Le *Noli me tangere* est maintes fois traité dans la peinture occidentale. Moins souvent que les scènes canoniques de la Crucifixion ou de l'Annonciation, mais il intéresse en particulier les peintres au XVI^e siècle pour plusieurs raisons. La première tenant au thème de la femme sensuelle à laquelle on suggère la tempérance : Marie Madeleine est une figure de femme repentie plus accessible que la figure de la Vierge, trop idéale, trop pure, dans cette période de la Renaissance où la femme s'émancipe et inquisite. L'autre raison tient aux questionnements propres à la peinture de l'époque. C'est notamment dans la période maniériste (de *maniera*, mot dans lequel la main, le *toucher* sont évoqués) que la peinture commence à s'interroger sur ses modalités. C'est en effet le moment où les artistes ne prennent plus la nature pour modèle, mais les œuvres des maîtres anciens (Pontormo ou Bronzino citant dans leurs tableaux les postures des personnages de Michel-Ange ; cf. Maurice Brock, *Bronzino*, Éditions du Regard, 2001, p. 25). C'est aussi le moment où se déploie la controverse du *paragone*, et l'examen de la primauté éventuelle de la peinture (avec sa capacité à s'élever vers l'éloquence poétique) sur la sculpture (lestée d'une réalité palpable).

Le questionnement est désormais ouvert jusqu'à nos modernes sur cette discipline destinée à la vue et interdite au *toucher*, et qui néanmoins est déterminée par des moyens tangibles : ce sont en effet des *touches* de couleur, déposées sur une surface plane, qui composent une peinture.

Singulièrement, il en va d'une façon analogue au cinéma, dont l'image est destinée à la vue et à l'ouïe, mais à l'exclusion du *toucher* : le spectateur étant maintenu à distance de l'écran, immobilisé dans son fauteuil. Et si la peinture est faite « de couleurs en un certain ordre assemblées » (Maurice Denis) l'image-cinéma est issue de matériaux concrets : les acteurs eux-mêmes, avant d'être des *stars* et de voguer au ciel des êtres impalpables, sont des individus charnels qui offrent leur corps à la caméra.