

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

Domaine: Arts

Mentions: Cinéma et Audiovisuel

Parcours: Cinéma, esthétique et création

Mémoire de MASTER 2

Mingze LI

N° d'étudiant : 12104787

**Topographies de l'inhabitable dans le cinéma de Bruno
Dumont
- Ruralité, marginalité, décentrement -**



**Sous la direction de José MOURE
Soutenu à la session de juin 2025**

Table des matières

Remerciements	3
Introduction	4
 Première partie :Re-connaissance de la ruralité	 14
CHAPITRE I - Pays	14
I.1 Déborder : des paysages invasifs	15
I.2 Délimiter : topographie d'une région	22
I.3 Le temps prolongé ou la durée étirée	32
I.4 Le regard happé ou la vision suspendue	38
 Deuxième partie : Géographie humaine	 51
CHAPITRE II - Paysans	51
II. 1 La vie figée et rituelle	51
II. 2 Une langue ancrée	56
II. 3 Le visage sculpté	60
 Troisième partie : Une marginalité rural	 71
CHAPITRE III - Des gestes marginalisés	72
III.1 persistance de silence	72
III. 2 Sexualité	91
III. 3 Violence	96
 Conclusion	 101
Bibliographie	105
Filmographie	110

Remerciements

Mes remerciements vont aux bénévoles qui ont donné leur temps pour relire mon texte, en particulier Marie BOTHOREL, Marie-Claire BIENAIME, Marie-Christine PARIS, Bruno STERLIN, Françoise VIENOT, Danielle MINARD, Ikram SELLAMI, Christian MELLON.

Mes phrases démesurément longues leur ont causé énormément de difficultés et ont éprouvé leur patience.

Mes remerciements vont également à ma directrice de recherche Monsieur José MOURE qui a orienté mon travail, me prodiguant de nombreux conseils et corrections précieuses sans parcimonie.

Introduction

Avec une douzaine de longs métrages de fiction, identifiables aux lieux et aux paysages du Nord de la France où ils s'inscrivent, peuplés de personnages atypiques aux comportements improbables, l'œuvre cinématographique de Bruno Dumont, depuis le début de sa carrière, impose sa marque en composant avec des éléments peu représentés au cinéma. Son œuvre singulière est devenue un repère incontournable dans le paysage du cinéma français contemporain. Bruno Dumont est un cinéaste dont l'imaginaire est arrimé à sa région natale, traversé par des personnages originaux, mais aussi par une pensée profonde et riche sur le plan sociologique, politique, anthropologique et philosophique.

L'espace géographique s'impose chez Bruno Dumont. Depuis une vingtaine d'années, son obsession des lieux l'a toujours accompagné. Sous l'intitulé « Bailleul » (ville de naissance de Bruno Dumont), dans les fragments alphabétiques consacrés au cinéma de Bruno Dumont, Benjamin Thomas écrit :

« Mais en fait, à divers degrés, et depuis *La Vie de Jésus*, c'est toujours le même rapport du cinéma aux lieux qui structure les films de Dumont¹. »

Pour Benjamin Thomas, les lieux sont donc des éléments importants et même fondamentaux, ils sont comme la matière première qui structure les films. Il ajoute :

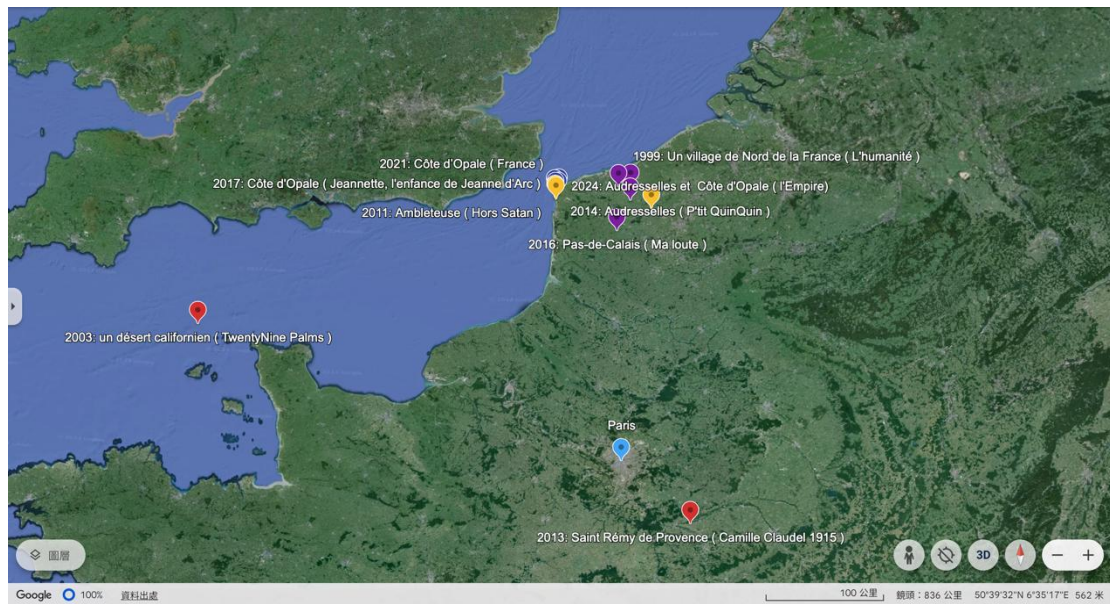
« Dès lors, les lieux que l'on cadre et que l'on remonte ne sont absolument pas indifférents. Mais, chez Dumont en tout cas, c'est leur vérité, leur authenticité phénoménologiques que l'on prélève et que l'on traite avec tous les égards, pour en actualiser les puissances expressives qui seraient autrement, ou dans un autre film demeuré, virtuelles, inaperçues. ²»

¹ Thomas Benjamin, *Le cinéma de Bruno Dumont : en fragments alphabétiques*, Laval, éditions Warm, 2021, p. 48

² P49 - 50

En ce sens, depuis le tout début (*La Vie de Jésus*, 1997) et jusqu'à aujourd'hui (*Empire*, 2024), Bruno Dumont a toujours établi ses fables dans des lieux familiers, embrassé des cadres et des perspectives récurrentes, pour y révéler autant d'inspirations voire d'obsessions et y faire lever des interrogations centrales. Nous souhaitons, dans ce mémoire, partir de cet ancrage et de cette « empreinte » du territoire, qui est sa signature. Cela suppose avant tout de recenser la multitude des lieux qu'arpentent ses films, pour essayer de dresser et de construire une cartographie spécifique à son cinéma. Cette carte des films de Bruno Dumont accueillera le détail des matériaux naturels ou construits dont est fait ce territoire (géographie physique des paysages et du bâti) mais aussi les contenus qui lui donnent du relief ou le creusent (géographie humaine des gestes, des mentalités, des récits). On étudiera donc cette pratique de l'exploration spatiale sur le plan esthétique et phénoménologique, une manière proprement cinématographique de parcourir, de surplomber et de creuser tout à la fois ce territoire. À travers ce relevé quasi-cartographique, il s'agira de faire apparaître les composantes d'un puzzle voué à figurer la ruralité et la marginalité à l'écran ; le retour obsessionnel vers un « pays », mais aussi la re-connaissance d'une périphérie échappant généralement aux regards.

N'ayant jamais renié le (presque) seul espace géographique au sein duquel, depuis vingt-quatre ans, se déroulent ses films, Bruno Dumont s'obstine à s'aventurer dans les terres du Nord où il semble puiser son inspiration. Comment les lieux se présentent-ils et se composent-ils exactement chez Bruno Dumont ? Il faut pour commencer recenser les lieux géographiques propres à ses films. On peut supposer, de la part du cinéaste originaire de Bailleul dans les Flandres françaises, un attachement personnel à cette région, à une origine (qui n'est pas seulement la sienne, mais une quête de « l'originel » qui est de nature plus anthropologique) dont il a littéralement fait le terreau de ses films en se focalisant sur le Nord de la France où a commencé son aventure cinématographique. Plus précisément, on peut distinguer trois situations concrètes ou formes de la relation au territoire dans sa filmographie.

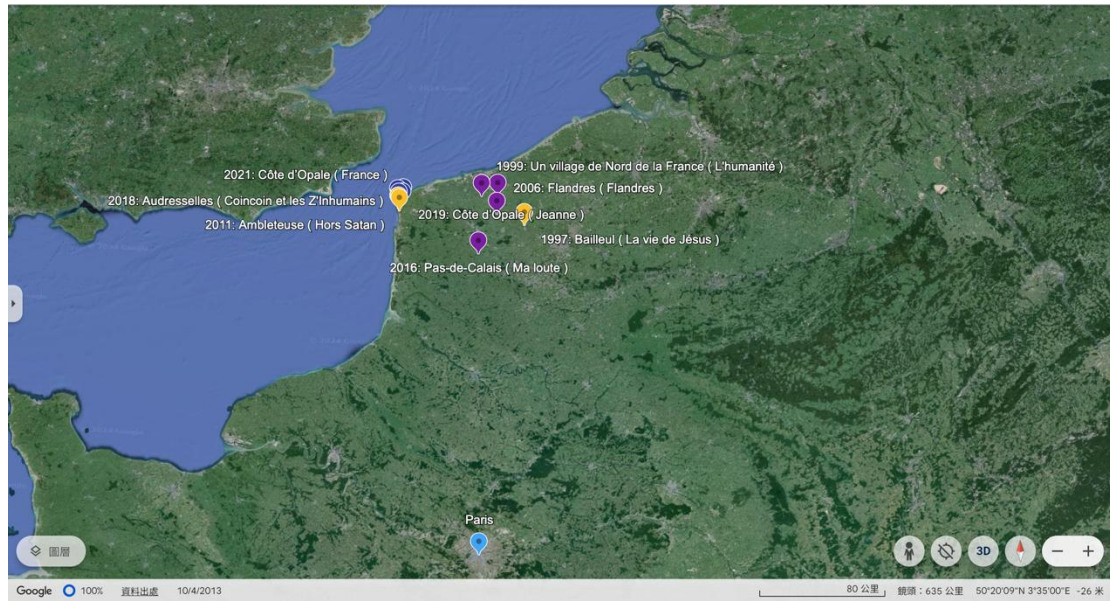


La cartographie du monde cinématographique de Bruno Dumont de 1997 à 2024

Annotations :

- La couleur jaune : désigne un lieu, une ville ou un village spécifique du Nord.
- La couleur violette : représente la région du Nord dans son ensemble.
- La couleur bleue foncée : indique les lieux de certaines scènes de tournage dans la région du Nord.
- La couleur rouge : marque une exception.
- La couleur bleue : symbolise Paris.

Fig. 1



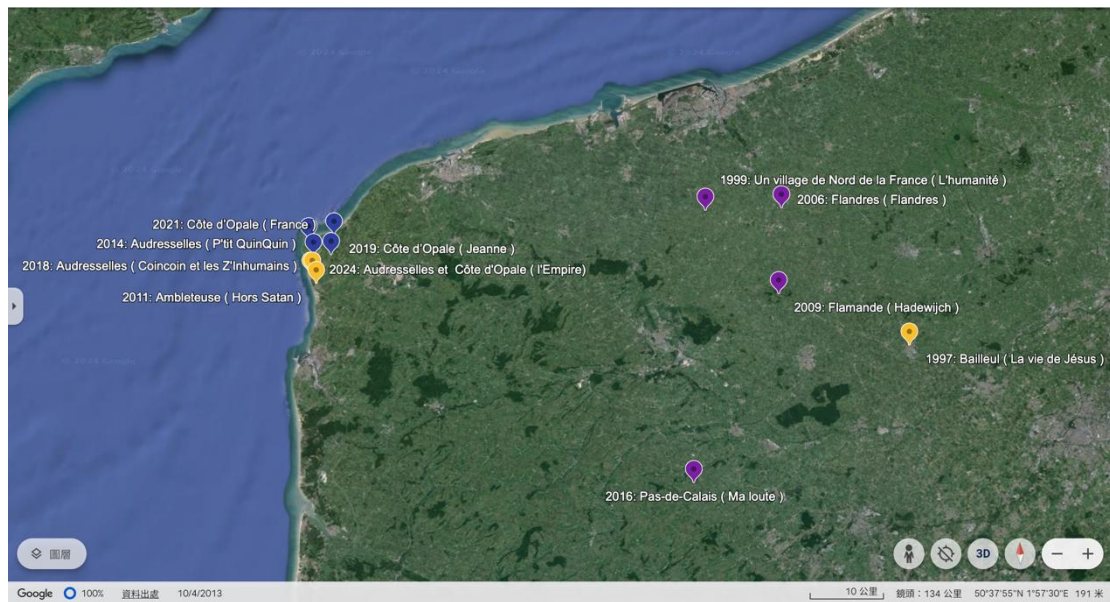
La cartographie du monde cinématographique de Bruno Dumont dans Nord de la France

En prenant Paris comme référence de coordonnées

Fig. 2

Annotations :

- La couleur jaune : désigne un lieu, une ville ou un village spécifique du Nord.
- La couleur violette : représente la région du Nord dans son ensemble.
- La couleur bleue foncée : indique les lieux de certaines scènes de tournage dans la région du Nord.
- La couleur bleue : symbolise Paris.



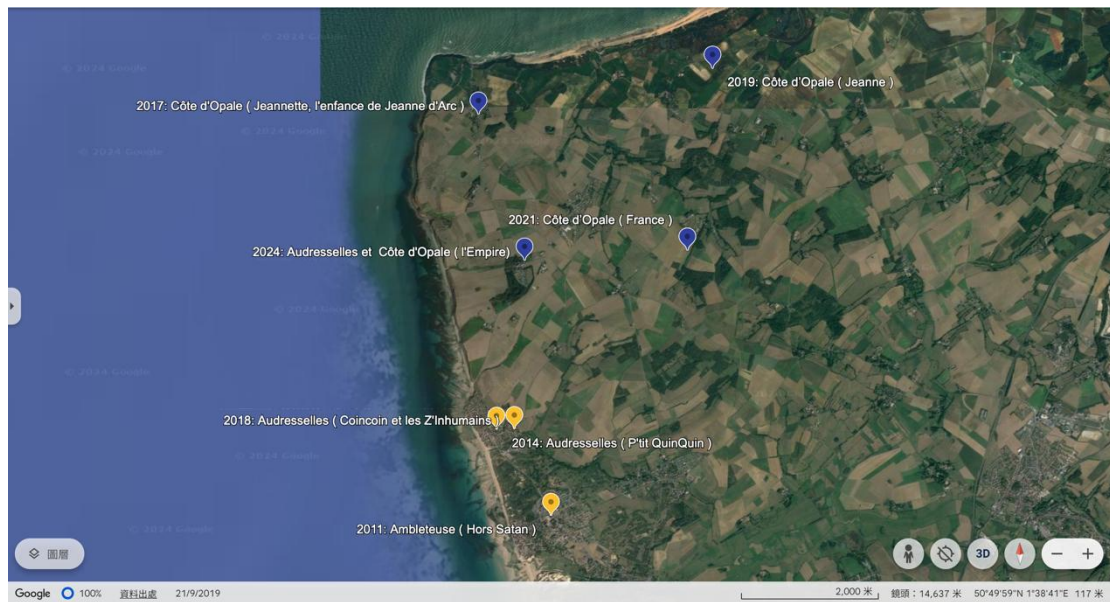
La cartographie du monde cinématographique de Bruno Dumont dans le Nord de la France

En prenant Nord de la France comme référence de coordonnées

Fig. 3

Annotations :

- La couleur jaune : désigne un lieu, une ville ou un village spécifique du Nord.
- La couleur violette : représente la région du Nord dans son ensemble.
- La couleur bleue foncée : indique les lieux de certaines scènes de tournage dans la région du Nord.



La cartographie du monde cinématographique de Bruno Dumont dans Nord de la France

En prenant le nord-ouest de la France comme coordonnée plus précise

Fig. 4

Annotations :

- La couleur jaune : désigne un lieu, une ville ou un village spécifique du Nord.
- La couleur bleue foncée : indique les lieux de certaines scènes de tournage dans la région du Nord.

Premièrement, on recense des films explicitement associés à un lieu, à une ville ou à un village précis, comme Bailleul (*La Vie de Jésus*, 1997), Audresselles (*P'tit Quinquin*, 2014 ; *Coincoin et les Z'Inhumains*, 2018), Ambleteuse (*Hors Satan*, 2011). Ensuite, on trouve des films qui sont situés dans la région des Hauts de France au sens plus large, sans désigner un lieu précis. La région demeure néanmoins identifiable et caractérisée par son atmosphère, son territoire, son ciel, ses paysages, son architecture. Ainsi perçoit-on l'ancrage régional de films comme *L'humanité* (1999), *Flandres*, *Hadewijch* (2009), ou encore *Ma Loute* (2016). Enfin, il arrive que les films semblent

s'éloigner de l'ancrage régional indiqué : même si les films sont tournés dans les Hauts de France, l'attachement au territoire n'y semble plus revendiqué. C'est-à-dire qu'il y a certaines scènes de tournage qui s'y déplacent et s'y déroulent, sans néanmoins être vraiment « géolocalisées » comme dans *Jeannette, l'enfance de Jeanne* (2017), *Jeanne* (2019), ou encore *France* (2021). Ces films n'ont-ils pas besoin d'être situés dans le Nord pour le tournage où il n'y a pas forcément de lien en termes de narration et de circonstance.

D'une manière générale, Bruno Dumont accorde une place prépondérante à ces espaces pour lequel il semble éprouver une forme de dévotion. Bien évidemment, il y a des exceptions. Notons en effet que *Twentynine Palms* (2003) et *Camille Claudel 1915* (2013) sont totalement « ailleurs ». Le premier a été tourné aux États-Unis, le second a été tourné au monastère Saint-Paul-de-Mausole à Saint-Rémy-de-Provence.

Nous l'avons vu, presque tous les films de Bruno Dumont sont liés au Nord de la France en tant que région spécifique. Benjamin Thomas précise : « Bailleul, comme les Flandres, comme la Côte d'Opale, ont des qualités topologiques sensibles irréductibles à d'autres, des puissances que les films reconnaissent donc comme telles³ ». Ces « qualités topologiques sensibles » et ces « puissances » constituent en effet une signature des paysages du Nord de la France qui les distingue esthétiquement des autres régions. C'est précisément cette signature géographique, centrée sur le Nord, qui, selon nous, détermine dans une certaine mesure la matière et la forme de ses films.

À cet égard, lorsque Bruno Dumont filme le monde rural en posant sa caméra dans le Nord de la France, il marque un « écart » dans le sens où il s'éloigne des territoires habituels du cinéma (généralement, c'est plutôt Paris, les grandes villes ou le Sud de la France, par exemple). Il s'écarte donc des lieux généralement fréquentés par le cinéma français et s'attache à décrire des paysages et des individus ou des habitants qui vivent pour ainsi dire « à distance », à la périphérie et assez largement « invisibles ». On pourrait par conséquent qualifier cette relation aux lieux et aux hommes chez Bruno Dumont, d'« esthétique des écarts ».

³ Thomas Benjamin, *Le cinéma de Bruno Dumont : en fragments alphabétiques*, Laval, éditions Warm, 2021, p. 50.

Selon le Larousse⁴, le terme « écart » se rapporte à « la distance, l'intervalle entre deux choses, entre deux personnes », à « la distance sociale, culturelle, hiérarchique, etc. entre deux personnes, deux groupes » ou encore à l'« action de se détourner, de s'éloigner de sa ligne de conduite ». L'esthétique des films de Bruno Dumont se caractérise bien par l'éloignement et par un « retrait du monde sensible ⁵ » qui peut également s'apparenter au « retrait du philosophe ⁶ ». On observe également, dans les films de Bruno Dumont, des « écarts » au sens où Jacques Rancière les décrits : « [...] la tension qui est à l'origine des écarts du cinéma [est] la tension entre art et histoire. ⁷ ». Il faut ici entendre l'histoire au sens ordinaire de la « fable ». Les écarts du cinéma dumontien prendraient ainsi notamment la forme d'« éloignements » par rapport à la « ligne de conduite » de l'histoire, de situations échappant aux exigences narratives.

Il ne sera pas inutile d'interroger plus avant ce terme d'« écart » — d'un point de vue plus théorique et plus philosophique — qui ne recouvre pas seulement la distance ou l'action de se détourner, mais désigne aussi la tension induite par ces écarts. C'est plus précisément dans cette tension que les écarts génèrent de la déviation, de la dérivation, du détournement, mettant en exergue la variation des formes, des mouvements, des actions.

Le cinéma de Bruno Dumont se déroule loin des centres-villes et favorise la combinaison des thèmes de la ruralité et de la marge. À première vue, la marge est plutôt associée — au moins au cinéma — à un imaginaire urbain ou suburbain, à ce qu'on trouve dans les zones périphériques. C'est effectivement cette marge de « relégation », à la fois territoriale et sociale, qu'incarnent les personnages de Bruno Dumont. Le regard de Bruno Dumont se pose ainsi sur l'interaction, l'articulation et l'entrelacement entre le sujet (humain) et l'environnement naturel et social qu'il habite et façonne. De ce point de vue, cette esthétique des écarts lui offre également l'opportunité d'œuvrer à une représentation originale du paysage dans la mesure où il

⁴ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ecart/27334>

⁵ Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique éditions, 2011, p. 94.

⁶ p. 16. Rappelons en outre que le réalisateur, formé à cette discipline, a également exercé la profession d'enseignant en philosophie auprès de lycéens.

⁷ P.16.

ne s'agit pas seulement de figurer un environnement naturel, mais bel et bien de mettre en lumière le monde rural : les gens du pays, les rapports entre les hommes et leur environnement.

Par conséquent, l'esthétique des écarts chez Bruno Dumont pourrait se décliner selon trois perspectives :

Premièrement, l'écart revêt une dimension spatiale et géographique, en ce sens qu'il implique une notion de distance et de territoire. La décision de se focaliser sur le Nord de la France est une démarche délibérée visant à s'éloigner des territoires fréquemment explorés et représentés par le cinéma.

Deuxièmement, l'écart peut être considéré comme étant à la fois sociologique et psychologique. La représentation du monde rural par Bruno Dumont redouble pour ainsi dire la marge. Les personnages sont souvent des jeunes au chômage, des ouvriers voire un vagabond ; à travers leurs comportements, leurs silences, leur violence, leur sexualité sans contrôle, ils représentent une marge à l'intérieur de la marge. À l'intérieur du monde rural, ces personnages solitaires et mutiques marquent écart qui est perçu comme une déviance ou une transgression. L'intraitable silence, le crime aléatoire, la violence omniprésente contribuent à creuser et à approfondir cet écart, devenant pour ainsi dire irréversible.

Enfin, l'écart revêt enfin une dimension philosophique incorporant une multitude de thèmes métaphysique, religieux voire mystiques. Ces sont des échappées, qui transcendent la trajectoire chronologique ou narrative, suspendent le récit, conduisent à une réflexion spirituelle sur la nature de la réalité. Il convient de noter que ces échappées ne se limitent pas à une forme particulière de spiritualité ni à une école de pensée philosophique spécifique. Elles se manifestent comme des écarts par rapport à la norme ou à la règle, et possèdent le pouvoir de toucher à la quête de sens, à la transcendance, aux expériences intérieures profondes, et aux questions existentielles, tout en utilisant le médium cinématographique comme leur toile.

Ces échappées créent ainsi un terrain pour l'esprit où la réflexion transcende les frontières classique de la pensée philosophique ou religieuse pour s'aventurer dans le domaine de l'expérience humaine, tout en abordant des aspects profonds de l'existence tels que la vie et la mort, la morale, les problèmes sociaux comme le racisme, la religion et le surnaturel.

Comme l'écrit Jacques Rancière :

« [...] le cinéma appartient à tous ceux qui ont, d'une manière ou d'une autre, voyagé à l'intérieure du système d'écarts que son nom dispose et que chacun peut s'autoriser à tracer, entre tel ou tel point de cette topographie, un itinéraire singulier qui ajoute au cinéma comme monde et à sa connaissance.⁸ »

Dans ce contexte, en s'appuyant sur cette esthétique des écarts, les deux termes « ruralité » et « marginalité » chez Bruno Dumont fonctionnent de manière inhabituelle en synergie. Cela a pour conséquence majeure de créer ou, plus précisément, de *re-connaître* « un nouveau monde » à proprement parler cinématographique et d'inviter tous ceux qui s'en approchent ou qui s'y sont déjà installés à voyager et à naviguer au sein de ce « système d'écarts ». L'hypothèse de ce travail est que l'esthétique des écarts chez Bruno Dumont permet de questionner la norme et l'altérité.

L'enjeu de ce mémoire est donc de montrer que chez Dumont, les écarts esthétiques ne sont pas de simples choix stylistiques, mais des outils critiques qui remettent en question les représentations habituelles de la ruralité et de la marginalité. Ce mémoire ambitionne de révéler comment, à travers ses films, Dumont engage le spectateur dans une réflexion sur des lieux et des individus souvent invisibilisés dans le cinéma mainstream, utilisant l'écart comme une forme de résistance artistique, philosophique et sociale.

⁸ Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique éditions, 2011, p. 14.

Première partie :Re-connaissance de la ruralité

CHAPITRE I - Pays

Lorsque l'on aborde la région du Nord de la France, il est fréquent de constater la persistance de stéréotypes et d'impressions superficielles. Ces clichés sont souvent enracinés dans la culture populaire, les médias et l'histoire, et ils contribuent à une vision simpliste de la région. Par exemple, le climat est souvent décrit comme étant gris, pluvieux et froid, ce qui peut conduire à l'idée que la région est moins ensoleillée et moins agréable que d'autres régions de la France sur le plan météorologique. De même, les habitants du Nord sont parfois caricaturés comme ayant un accent distinctif et une manière de parler particulière, ce qui est souvent utilisé à des fins comiques. En raison de son passé industriel, la région est également parfois perçue comme une région ouvrière, avec des mines et des usines sidérurgiques, renforçant l'image d'une identité ouvrière .

Il est important de « reconnaître » que ces stéréotypes capturent certaines réalités de la région, mais ils ne reflètent pas nécessairement toute la richesse et la complexité de la vie dans le Nord de la France. Il est essentiel de ne pas réduire cette région à des clichés simplistes, car elle a une histoire riche, une culture diversifiée et une variété de paysages.

Bruno Dumont, en tant que natif de cette région, a une relation particulière avec ce territoire. Comme nous l'avons déjà évoqué, en soulignant l'importance des lieux dans ses œuvres, il y fait sans cesse retour. Dumont agit, pour ainsi dire, comme un enquêteur « partant en re-connaissance », allant visiter ou revisiter un lieu « recouvert » de stéréotypes et d'idées reçues, cherchant ainsi à réexplorer un territoire en définitive méconnu pour proposer une vision renouvelée de celui-ci.

L'expression « partir en reconnaissance » peut être interprétée à la fois dans un sens

militaire ou géographique, mais aussi dans un sens plus figuré. Lorsqu'on part en reconnaissance, on explore un territoire ou un domaine pour recueillir des informations, pour en apprendre davantage, pour découvrir ce qui se cache en dehors des sentiers battus. Cela implique une démarche de découverte et d'exploration. Il semble que Bruno Dumont invite son public à entreprendre un voyage, à revisiter un monde qui, bien que vaguement familier du public au premier abord, s'offre à une renaissance dans la re-connaissance⁹.

La reconnaissance est également l'acte ou le processus d'accorder de la valeur à quelque chose ou à quelqu'un. Plus précisément, c'est un processus continuellement en devenir, caractérisé par une remise en question constante de ce qui est déjà établi en tant que modèle. Dans l'univers de Dumont, ce terme revêt une signification particulière. Il désigne ainsi l'action de reconnaître quelqu'un ou quelque chose, puis de s'en retourner chez soi. Cela implique une idée de réitération, de répétition et de renouvellement de la connaissance d'un territoire ou d'une région. En ce sens, il est ainsi approprié de montrer autrement ce territoire ou de passer à un autre point de vue sur les stéréotypes d'un territoire ou d'une région. Plus profondément, il s'agit de déterrer des trésors enfouis et de révéler ses valeurs invisibles, de mettre en lumière des choses inédites ou des intimités souterraines. En explorant les marges et les profondeurs de ce territoire, Bruno Dumont redonne du sens et de la richesse à une région qui peut sembler familière à première vue, mais qui révèle une multitude de sens et de contenus à travers son univers cinématographique.

I.1 Déborder : des paysages invasifs

⁹ Le concept de « reconnaissance » peut être exploré épistémologique en profondeur à travers divers aspects, notamment historiques, culturels, sociaux et psychologiques. Tout d'abord, la reconnaissance a joué un rôle central dans de nombreux événements historiques, marquant des moments cruciaux dans la lutte pour les droits civils, l'égalité des nations et des ethnies, et l'émancipation des femmes. Elle a été un moteur de justice et de dignité humaine tout au long de l'histoire.

La reconnaissance culturelle est essentielle pour préserver la diversité culturelle et s'opposer à l'homogénéisation culturelle. Les cultures du monde entier, ainsi que des régions spécifiques, accordent de l'importance à la reconnaissance de leur héritage, de leurs coutumes, de leurs langues et de leurs croyances. Cela se manifeste souvent dans des pratiques visant à maintenir des traditions culturelles et à préserver l'identité culturelle, même lorsque celles-ci sont marginales ou peu visibles.

Quant à la reconnaissance psychologique, elle est liée au besoin fondamental d'être reconnu, apprécié et accepté par les autres. Elle a des implications pour la santé mentale, l'estime de soi et le bien-être émotionnel des individus. Enfin, la reconnaissance est un enjeu social et politique, crucial pour la démocratie et les droits de l'homme. Elle garantit que tous les citoyens, quelle que soit leur origine, leur identité ou leur position sociale, jouissent de droits égaux et d'une participation équitable dans la vie politique.

Partons d'une première série d'images extraites des films du Bruno Dumont. Comme devant un tableau représentant un paysage, notre regard se laisse embarquer.

Dans *Flandres*, le film s'ouvre par une scène où un personnage apparemment solitaire, à l'allure à la fois maladroite et crispée, déambule sans but précis le long d'un sentier entre champs et forêt. Dans ce paysage, cette figure nous sert de guide. Apparaissent des empreintes dans la terre humide et par ailleurs des paysages généreux proposant, d'une certaine façon, de faire évoluer l'échelle des regards, du plan rapproché jusqu'au plan large. La situation conduit finalement à un effet pictural par des moyens cinématographiques inhabituels. Cette séquence liminaire nous frappe de manière à la fois directe et démonstrative, car non seulement s'impose un personnage qui aura une fonction importante dans le récit, mais c'est aussi l'apparition d'un environnement et des éléments qui le composent. Ceux-ci, contenant « tout ce qui ne sera jamais dit et qui pourtant reste à créer¹⁰ », apparaissent d'emblée comme une manière toute matérielle de fournir des ressources dynamiques et inépuisables à cette terre et de mettre en lumière le substrat de la région, les empreintes laissées dans la profusion naturelle de la campagne, l'espace s'étendant sur le pays du passé à l'avenir, accueillant, génération après génération, les habitants. Dans cette séquence, pendant presque trois minutes, s'enchaînent trois plans, à la fois saisissants et fascinants, jalonnant au rythme de la marche la métamorphose du regard. Nous en reproduisons ici des captures pour illustrer ce qui nous frappe visuellement.

¹⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1979, p. 223.





Fig. 5 6 et 7

En visionnant ces images, il nous semble que cela révèle l'un des partis pris du cinéaste : le regard du spectateur doit se perdre dans l'étendue de l'image ; le cadre est graduellement soumis à l'envahissement par une image, celle de l'environnement, du paysage et du ciel, qui se substituent bientôt au personnage comme « centre » de la scène. Car à mesure que lui, le protagoniste, marche et avance vers le lointain et vers le fond, il est relégué au second plan. Il se laisse ainsi réduire à un élément minuscule, voire imperceptible (dans le troisième plan), il s'y dissimule en quelque sorte comme un détail ornemental ou une tache colorée dans un tableau. À mesure que le protagoniste disparaît, c'est l'immensité et le caractère grandiose du paysage qui sont au contraire révélés, mobilisant l'attention et envahissant peu à peu le champ. Le paysage, paradoxalement, surgit ainsi sous l'effet d'une irrésistible « pression » visant directement la perception du spectateur, tandis que la durée du dernier plan, fixe, s'allonge. Un tel plan, installé dans la durée et exploitant toute la profondeur du champ, force l'attention du spectateur qui fait dès lors une expérience quasi-picturale. S'y joue une forme de métamorphose de l'image, telle que c'est la nature qui nous occupe alors, dans sa matérialité. C'est la nature qui devient le véritable protagoniste. En prolongeant sa durée, le plan-paysage force le regard du spectateur qui s'attarde désormais sur son relief et les variations de la lumière. Dans un article consacré à ce qu'il nomme le « territoire de l'extase » dans le cinéma de Bruno Dumont, Ludovic Cortade écrit :

« Au constat d'échec du commerce des corps et des vecteurs traditionnels de l'identité collective débouchant sur la défense effrénée du territoire, Dumont oppose la quête de l'unité entre le corps et le paysage. Si l'homme est condamné à la régression dans la territorialité, c'est avant tout parce qu'il est sevré du grand corps originel dont il est issu et avec lequel il cherche à s'unir. Le cinéma est en effet pour le réalisateur « une recherche éperdue de l'harmonie, c'est-à-dire de la fonte ». On sait que la peinture de paysage, contemporaine de l'émergence de l'individu à la Renaissance, a ouvert la voie à une vision anthropocentrée de l'espace dont la perspective a été l'expression plastique. Si la notion de paysage en Occident a eu pour corollaire une dissociation entre le point de vue d'un sujet et l'objet de sa perception, Dumont abolit la distinction entre le corps percevant et le paysage¹¹. »

Comme le suggère Ludovic Cortade, Dumont abolit la distinction entre le corps percevant et le paysage, créant ainsi une fusion entre les deux. Dans ce cas, le personnage devient ainsi un des matériaux qui entre dans la composition du paysage mais ne s'en distingue plus comme un élément privilégié. En d'autres termes, le paysage a ouvert lui-même la voie à une vision picturale ou une vision objective.

Cette idée est encore plus frappante dans le film *Hors Satan*. Dans un long plan-séquence du film, l'héroïne entre dans le cadre et commence à marcher continuellement vers un point extrêmement éloigné. À mesure qu'elle avance, elle devient de plus en plus minuscule, finissant par se fondre dans le vaste paysage qui impose sa présence et occupe tout le cadre. Cette scène est divisée horizontalement en deux espaces : la terre et le ciel, et les traces de pas guident l'attention du spectateur vers le paysage.

Ce « renversement de perspective » est une caractéristique marquante de l'esthétique de Dumont, où le paysage n'est pas simplement un arrière-plan, mais devient un acteur essentiel de la narration, englobant les personnages et les

¹¹ Ludovic Cortade, « Le territoire de l'extase : le corps et le paysage dans l'œuvre de Bruno Dumont », dans Jérôme Game (dir.), *Images des corps / Corps des images au cinéma*, Lyon, ENS Éditions, 2010

transformant en éléments d'un tout plus vaste. Cela crée une vision unique et une immersion profonde dans l'environnement des films de Dumont.





Fig. 8, 9 et 10

Dans de nombreuses scènes de ses films, les personnages semblent presque dissimulés dans le paysage, voire sous le paysage, de sorte qu'il est difficile de les apercevoir ou de prendre conscience de leur existence. Il ne fait aucun doute que dans de nombreux cas, le paysage devient rapidement le sujet principal ou le protagoniste de l'image, occupant la majeure partie du cadre. Les exemples de plans et de scènes qui donnent autant de place au paysage et à l'environnement sont innombrables dans la filmographie de Bruno Dumont. Cette utilisation fréquente de plans mettant en avant le paysage soulève des questions sur leur signification et leur rôle dans ses films. Pourquoi Bruno Dumont accorde-t-il une telle importance à ces « plans-paysages » ? Quelle est leur fonction et comment expliquer sa manière de composer ses images ? Pourquoi met-il en avant cet environnement et ces paysages qui ont façonné l'expérience et le regard d'un cinéaste ayant grandi dans le Nord de la France ?

Ces plans-paysages nous apparaissent comme une véritable *re-connaissance* du lieu d'origine du réalisateur, une manière de puiser son inspiration dans de vastes paysages où son enfance et sa jeunesse se sont nourri. En prolongeant la durée de ces plans, Dumont met en avant un environnement géographique que le cinéma a souvent négligé ou rarement exploré, mais qui lui est familier. Le Nord de la France est une région caractérisée par ses vastes champs s'étendant à perte de vue, ses modestes reliefs offrant un horizon ondulant et sa terre ponctuée d'étang, de ruisseaux, de bois et

de forêts. Cette région a eu une influence profonde sur sa vision artistique où les paysages deviennent un élément central de la « topographie » de ses films, contribuant à la création d'un monde cinématographique singulier et *reconnaissable*.

I.2 Délimiter : topographie d'une région

C'est par le biais de l'utilisation du plan général ou du plan-paysage que l'environnement, servant initialement de contexte à la présence du personnage, se transforme en quelque sorte pour aspirer ce dernier dans l'image (comme un point de fuite) et pour amener naturellement le regard du spectateur à s'attacher davantage à l'espace et à l'échelle géographique qu'au sujet humain lui-même, reléguant ainsi au second plan. Benjamin Thomas écrit ainsi :

« Les spécificités topologiques de la plaine des Flandres, bosselée de monts qu'on appellerait ailleurs des collines - ou de la Côte d'Opale - sont déterminantes dans le cinéma de Dumont, ne serait-ce que parce que, pour lui, la morphologie des lieux est simple, claire et parle d'une façon très juste de l'humanité. Ces lieux sont la matière première qu'il s'agit de reconfigurer, d'altérer, de réagencer à partir de l'enregistrement photoréaliste que permet le cinéma.¹² »

Pour Benjamin Thomas, les spécificités topologiques de la plaine des Flandres sont déterminantes dans le cinéma de Dumont, c'est la raison pour laquelle Dumont n'a jamais cessé de chercher à représenter ou à reproduire les paysages de cette région dont il est si familier. Faire marcher ou se remettre en mouvement des personnages dans ces paysages, c'est pour le réalisateur une façon de parler et de montrer de « l'humanité ».

En ce sens, il s'agit de se focaliser sur une région délimitée, le Nord de la France, en explorant sa topographie distinctive. Ainsi sommes-nous plongés à chaque minute dans le ciel, l'air, la terre, les végétaux de ces paysages. Le territoire dont nous parlons ne déborde plus tant (comme nous l'avons vu précédemment, si bien qu'il occupe tout l'espace du cadre) qu'il est véritablement circonscrit et défini. Ce

¹² Thomas Benjamin, *Le cinéma de Bruno Dumont : en fragments alphabétiques*, Laval, éditions Warm, 2021, p. 306.

territoire est ainsi bien plus qu'une toile de fond sur laquelle le récit se déploie. C'est la région délimitée et géographiquement localisée qui conditionne le récit. Dans un ouvrage consacré à « l'animalité et [à] la grâce » chez Bruno Dumont, Maryline Alligier écrit :

« C'est d'ailleurs ce qui fait que le cinéma de Bruno Dumont n'est pas un cinéma social et/ou documentaire : il essaie plutôt de se situer sur le plan de l'énigme de notre condition humaine. Aussi filme-t-il en regardant dans ce qui arrive, là où l'image réserve la place d'une crise, là où la cendre n'a encore pas refroidi. Il filme ce qui est sous terrain.¹³ »

L'approche de Bruno Dumont, décrite par Maryline Alligier, se distingue par son désir de plonger dans l'énigme de la condition humaine. Contrairement à un cinéma strictement social ou documentaire, Dumont cherche à explorer des aspects profonds et parfois invisibles de l'existence humaine. Son cinéma ne se limite pas à une simple reproduction de la réalité, mais il adopte un point de vue naturaliste, révélant ce qui se trouve sous la surface, ce qui conditionne l'environnement et ce qui détermine la complexité de l'âme humaine.

Le terme « sous-terrain » employé par Maryline Alligier, fait allusion au fait que Bruno Dumont se penche sur des réalités qui sont souvent dissimulées ou peu accessibles. Pour accéder à ces profondeurs, il doit d'abord montrer la surface, créer une dialectique entre ce qui est apparent et ce qui est caché. C'est là que l'approche naturaliste de Dumont entre en jeu. Il aborde la réalité comme un archéologue explorerait un site, en creusant pour découvrir ce qui se trouve enfoui, ce qui n'est pas évident à première vue.

Ainsi, ses films, bien qu'ils soient perçus comme des réalistes films à première vue, sont en réalité des explorations profondes, les mystères de l'existence et les questions fondamentales qui nous habitent. En mettant en scène ces réalités, Dumont offre une vision naturaliste de l'humanité, montrant comment nos vies sont façonnées par des

¹³ Maryline Alligier, *Bruno Dumont: l'animalité et la grâce*, Pertuis, Rouge profond, 2012 p. 74-75.

forces invisibles et souvent insondables. Son cinéma va au-delà de la simple représentation du réel, il plonge dans la vérité profonde de la condition humaine.

Inévitablement, l'espace joue un rôle primordial dans la constitution de la condition d'existence des personnages dans les films de Bruno Dumont. Il est souvent caractérisé par un écart entre l'immensité des décors, tels que les vastes étendues de la plaine s'étendant à perte de vue, et les limites imposées par le cadre, ainsi que par les éléments naturels tels que les montagnes, les collines, les buissons ou les ruisseaux. Cette tension crée une dualité fascinante : bien que les personnages évoluent dans un espace infini et ouvert en apparence, ils se trouvent en réalité confrontés à un nouvel espace limite et contraint. D'un côté, les vastes étendues des paysages semblent offrir une liberté infinie, laissant les personnages explorer l'horizon à leur guise. Les vastes plaines évoquent un sentiment d'ouverture, suggérant que les personnages pourraient quitter cette région et échapper à leur condition.

Cependant, cette apparente liberté est contrée par la réalité du film. En réalité, le film a déjà circonscrit la sphère d'existence des personnages, les maintenant dans cette région particulière, les retenant comme s'ils étaient destinés à cet environnement. Cette délimitation de leur existence est une forme de protection, préservant ceux qui habitent ces espaces de la marginalité, de la disparition, voire de l'annihilation. La tension entre l'infini potentiel des paysages et la condition d'existence des personnages crée un climat paradoxal où la liberté et la contrainte coexistent.

D'après Jacques Rancière, « *pour que le paysage vaille d'être représenté... il faut que des personnages y déploient des actions et nous rendent sensibles par leur expression des sentiments et des passions dont nous reconnaissons la liaison causale*¹⁴ ».

La citation de Jacques Rancière souligne l'importance des personnages dans la représentation des paysages. Il est essentiel que les personnages habitent ces paysages, les traversent, et y agissent, car leur présence dans le paysage peut donner une signification et une dimension émotionnelle aux paysages, ou inversement.

¹⁴ Jacques Rancière, *Le temps du paysage : aux origines de la révolution esthétique*, Paris, la Fabrique éditions, 2020 p. 29.

Dans *Flandres*, au sein d'un plan très large et même éloigné, la protagoniste commence à marcher depuis le premier plan vers la profondeur de cet environnement. Elle s'éloigne et devient finalement un petit point rejoignant, progressivement et graduellement, le centre de la scène. À travers la plaine presque sans limite sur le plan de la topographie, le mouvement de la protagoniste amène le regard du spectateur à se projeter au loin, donnant l'impression qu'il n'y a aucune limite à l'espace dans lequel il est plongé. Dans le plan suivant, au contraire, on revient immédiatement à un plan rapproché. Un petit buisson occupe le premier plan, fonctionnant comme un élément naturel resserrant d'emblée l'espace illimité. Succédant à un plan offrant une impression d'immensité, ce plan s'y oppose en délimitant un trou étroit à travers lequel la protagoniste doit passer. Ainsi, Dumont compose la scène à travers des paysages assez contrastés : tantôt, en utilisant un plan très large, il laisse l'espace s'étendre à l'infini, donnant un sentiment d'expansivité et imposant le paysage comme sujet de la représentation, reléguant l'être humain au second plan ; tantôt en se servant d'un plan serré, il verrouille soudainement l'espace, limitant son étendue. Cela crée un écart de claustrophobie et l'expansion, dans lequel l'ambiguïté et la tension se manifestent, même si l'on ne peut pas dire qu'il soit oppressif, ce plan réduit subitement l'infinité de l'espace.





Fig. 10 et 11

Cette séquence a, selon nous, pour fonction de révéler l'intériorité ou l'état d'esprit du personnage. Comme le déclare Bruno Dumont dans un entretien : « *même si je tourne en extérieur, je ne filme que l'intérieur, le film lui-même c'est intérieur, du début à la fin. C'est pour ça que quand je filme un paysage, c'est l'intériorité*¹⁵ ». Dans cette scène, l'attention du spectateur ne se porte pas seulement sur la protagoniste, mais aussi sur l'environnement et sur les paysages d'hiver qui occupent une grande partie du cadre. Ici, il faut s'apercevoir qu'outre le personnage en mouvement, les paysages couverts de neige, tels un tableau, occupent presque tout l'écran.

Dans *L'image du corps*, Paul Schilder écrit : « *L'objet peut être vu, touché, il ne peut être donné dans des représentations optiques, tactiles ou acoustiques [...]. Il n'existe pas de sensations isolées. Nous sommes toujours dirigés vers des objets qui nous sont donnés avec l'ensemble de leurs qualités, optiques, tactiles, acoustiques. Ces qualités peuvent être fournies par des perceptions, ou par des images, ou par des images en réserve*¹⁶ ».

L'objectif de Bruno Dumont, même lorsqu'il réalise des prises de vues en extérieur, est de saisir la dimension intérieure des personnages. Dit autrement, les films ne sont jamais qu'une forme d'exploration de leur intériorité. En ce sens, les paysages d'hiver,

¹⁵ Philippe Tancelin, *Bruno Dumont. Enquêtes sur le réel (entretien)*, op. cit. p. 74.

¹⁶ Paul Schilder, *L'Image du corps : étude des forces constructives de la psyché*, Paris, Gallimard, 1980, p. 75.

bien qu'ils fassent partie de l'environnement extérieur, jouent un rôle fondamental dans la mise en lumière des émotions et de l'état d'esprit de la protagoniste.

La citation de Paul Schilder ajoute une perspective plus approfondie à la discussion cinématographique. Pour l'approfondir, je voudrais emprunter une dimension liée à la perception. Autrement dit, la perception est constamment influencée par ce qui relève de l'intériorité de celui qui perçoit. Non seulement toutes les sensations s'articulent, mais il faut également tenir compte de la manière dont l'ordre de l'optique, du tactile, du sonore et de l'acoustique interagit avec l'ordre des émotions. J'insiste sur l'idée qu'il n'existe pas de sensations isolées, que ce soit optiques, acoustiques ou tactiles. Au contraire, ces sensations forment une totalité où elles sont inévitablement traversées par les émotions. Elles sont étroitement liées à nos émotions, et cela s'applique également aux paysages enneigés décrits dans la scène. La neige hivernale n'est pas simplement une donnée climatique, elle est en harmonie avec l'intériorité de la protagoniste, révélant ainsi ses émotions, ses sentiments et son état d'esprit, ainsi que la réalité à laquelle les personnages sont confrontés.

Ainsi, ces deux concepts convergent dans cette scène hivernale pour montrer comment le paysage enneigé dans la séquence cinématographique est à la fois un élément de l'environnement extérieur et un reflet des émotions intérieures du personnage. Cela met en exergue la profondeur de la relation entre l'individu et son environnement, ainsi que la manière dont ces éléments interagissent pour livrer une histoire et une émotion plus riches et complexes entre les personnages .

Après le départ de son petit ami pour la guerre, l'héroïne est en effet entrée non seulement dans le froid de l'hiver, mais aussi dans celui de son âme. Dans ce contexte, on peut considérer que la solitude et le manque d'amour qui l'habitent sont aussi froids et glacials que l'hiver, entravant sa vitalité, figeant ses liens sociaux, l'immobilisant dans une impasse poussée aux extrêmes. Mais ce qui ne peut être arrêté, c'est cette solitude incoercible qui cherche à trouver un exutoire, comme dans cette image où les arbres poussent et se dressent sans être complètement recouverts de neige. Un tel paysage pourrait correspondre à l'intériorité de sa personne.

De même, dans *Hors Satan*, un plan fixe (Fig. 12) s'amorce sur une étendue de plaine donnant l'impression et l'illusion qu'il n'y a pas de frontière. Cela conduit, visuellement et psychologiquement, à se projeter à l'horizon, avec ses éléments composés d'une colline presque plate et d'une herbe aux camaïeux de vert. Jacques Rancière écrit dans son ouvrage *Le temps du paysage* :

« La nature est bien plus forte que les paysagistes de Stowe ou de Painshill pour créer l'illusion. Car elle efface la frontière la plus radicale, celle qui sépare apparence et réalité. Mais cette illusion ne peut plus être assimilée au faux semblant propre à séduire une imagination toujours prompte à se laisser tromper. Il s'agit bien plutôt d'une puissance qui excède les qualités propres à produire des effets déterminés et provoque ainsi le travail de l'imagination qui met l'esprit lui-même hors de ses proportions habituelles.¹⁷ »

D'après Jacques Rancière, malgré sa possibilité de créer l'illusion, la nature a pour but de donner une puissance excès à l'esprit, ce qui lui permet d'imaginer hors à sa portée. Il s'agit plutôt d'une force qui dépasse les caractéristiques habituelles permettant de générer des effets spécifiques. En conséquence, cette force sollicite l'imagination, poussant l'esprit au-delà de ses limites traditionnelles.

En élargissant et en étirant l'espace grâce à la configuration géographique, caractérisée par une plaine et une colline aplatée, le cinéaste met en scène deux personnages qui avancent lentement et sereinement, l'un derrière l'autre, suivant un sentier dans la direction où l'horizon semble se fondre avec le ciel. L'espace paysager se déploie de manière panoramique autour de cette scène prolongée de la marche, dévoilant ainsi les alentours de la région et stimulant l'imagination à travers son élasticité. Cette séquence joue sur le sentiment d'une absence de limites, créant une illusion d'un espace ouvert, voire infini, dont ni le commencement ni la fin ne sont perceptibles.

¹⁷ Jacques Rancière, *Le temps du paysage : aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La Fabrique éditions, 2020, p. 77.



Fig. 12

Cependant, dans le plan suivant, cet espace ouvert trouve une fin abrupte. Une colline en premier plan, une montagne et une étendue d'eau en arrière-plan semblent les bloquer, enfermant ainsi les deux personnages sur un sentier long et étroit, les empêchant de s'évader. Entre ces deux plans, cette opposition émerge un paradoxe : l'illusion d'une étendue illimitée coexiste l'expérience de limitation. Cette contradiction met en évidence l'opposition entre la vision d'un espace vaste et infini et la réalité d'une région clairement délimitée. La perspective initialement perçue comme vaste et infinie se heurte soudainement à une limite dans le plan suivant. Bien que la montagne ne soit pas particulièrement haute et que la rivière ne soit pas très large, elles restreignent les mouvements des personnages, limitant ainsi leur possibilité de quitter la zone dans laquelle ils se trouvent et les contraignant à suivre la direction imposée par la topographie environnante.



Fig. 13

Ensuite, on voit que les deux personnages s'arrêtent. Ils semblent limités à l'espace qui est à leur portée. L'actrice semble abandonner toute sa résistance, bras croisés, froide à l'égard de tout ce qui l'entoure, ses yeux ne regardent plus le lointain inaccessible, elle baisse la tête et ne considère plus que le sol sous ses pieds. Comme l'écrit Jacques Rancière, « *l'élargissement de l'esprit ainsi frappé de sentiments contradictoires met en question la petitesse où celui-ci enfermait la beauté ; et il définit une configuration de l'esprit où ses distinctions entre états psychiques et sa psychologie elle-même se trouvent dépassées*¹⁸ ». Or, à l'encontre de la petitesse, l'esprit ne se contente pas d'être cadré dans le même point. Même il s'y cogne, en transcendant les distinctions entre états psychiques et sa psychologie, cet élargissement de l'esprit conduit radicalement le personnage à réagir de façon plus violente et active, à ne pas être satisfait de tourner en rond. En faisant cela, le personnage fait ainsi des pas d'avance pour continuer son cours et a encore envie d'explorer son territoire, surtout l'espace orienté vers l'extérieur, vers le lointain, non de ses pas, mais à portée de vue.

¹⁸ *Ibid.*, p. 79.



Fig. 14

À ce moment-là, il se penche pour ramasser une pierre, qu'il lance de toutes ses forces par-delà la « frontière » de ce territoire, vers cet au-delà qu'il semble ne pas pouvoir rejoindre. Le plan se resserre alors en un gros plan. Encore une fois, il ramasse une autre pierre sur le sol et la lance dans l'eau qui coule, comme s'il s'agissait de projeter littéralement une forme d'espoir sur cet espace liquide qui va là où il veut. Et la caméra revient à nouveau sur l'actrice, qui se contente de lever les yeux, indifférente et insensible, pour identifier sa direction, puis continue à marcher tête baissée, sa froideur ne semblant répondre qu'à une réalité confinée. Au plan suivant, un plan large fait apparaître la frontière, le territoire est à nouveau plus clairement délimité. Une seule maison se dresse, bloquant le regard sur l'horizon, tandis que la mer bleue, dans le fond gauche du plan, semble former et fermer complètement l'espace au-dessus de la terre. Mais même sur la droite, les buissons du premier plan, coupés par le cadre, constituent encore une limite qui confine à nouveau ces deux personnages. À ce stade, les personnages du film ne peuvent que marcher et se déplacer le long du chemin étroit et délimité, tout comme le long de frontières géographiques figurées sur une carte.

Chez Bruno Dumont, dans cette première image (Fig. 14), les personnages semblent jouir d'une liberté spatiale apparemment infinie, résultant de la configuration de la

plaine et du vallon. Cependant, cette liberté se révèle finalement illusoire, car lorsqu'ils atteignent les limites ou les frontières de cet espace, ils se heurtent à des contraintes et des délimitations. Géographiquement, dans l'univers cinématographique de Bruno Dumont, le cadre demeure invariablement restreint au nord de la France, ce qui signifie que sa topographie cinématographique représente également un territoire circonscrit et borné. L'expérience de la ruralité dans les films de Bruno Dumont est étroitement liée à des paysages ancrés dans un pays et une région spécifique. Plus précisément, la ruralité selon Dumont, marquée par un retour constant à une nature source d'inspiration, est imprégnée de l'attachement au pays natal. Ainsi, ce n'est pas seulement la nature qui est encadrée en tant que paysage, mais le pays lui-même qui est exploré comme un territoire connu et identifiable, influençant le récit et les émotions des personnages.

I.3 Le temps prolongé ou la durée étirée

L'intériorité du personnage — les émotions et les sentiments qui inondent et traversent son corps — déborde et pousse vers l'extérieur comme pour s'y échapper, pénétrant ainsi la représentation du paysage. Par conséquent, le temps prolongé au niveau du « plan-paysage » a pour effet de permettre à tout ce qui habite le personnage de s'accumuler, de s'amplifier, jusqu'à s'en délivrer. La durée non conventionnelle et même atypique du « plan-paysage » résulte également de la volonté du réalisateur de donner suffisamment de temps au personnage pour qu'il passe temporairement au second plan. Ainsi le paysage prend la place centrale et le spectateur peut projeter directement son temps intérieur sur le paysage et l'environnement. Il s'agit d'un regard pudique et sans détour. Néanmoins, l'émotion et les sentiments éprouvés par les personnages du plan paysage demeurent et se perpétuent. Comme l'écrit Benjamin Thomas :

« La fixité de l'image picturale lui confère sur ce plan un avantage indéniable : dès lors que les proportions jouent en faveur du lieu, des figures humaines peuvent peupler le cadre, elles ne pourront structurellement prétendre capturer le regard et sa libre durée au détriment du lieu, qui s'instituera donc en paysage¹⁹. »

¹⁹ Thomas Benjamin, *Le cinéma de Bruno Dumont : en fragments alphabétiques*, Laval, éditions Warm, 2021, p. 305.

En ce sens, la durée à la fois étirée et prolongée est non seulement propice à produire un « effet tableau » (pictural), mais elle endosse également deux fonctions supplémentaires : soit donner aux paysages une substance nouvelle, à savoir soutenir une sorte de subjectivité inhérente aux paysages, en s'y instituant et s'y intériorisant (dit autrement, le personnage et le paysage se confondent, voire même se fondent, l'un avec l'autre dans le sens où l'unité reconduit une forme d'harmonie entre l'Homme et la Nature), pour leur permettre de s'exprimer et de se manifester, voire impacter l'action suivante du personnage ; soit modifier ou dévier le rythme de la narration pour établir une autre connexion avec le spectateur.

Comme mentionné précédemment, le paysage sert de moyen pour exprimer à la fois l'intériorité et l'état d'esprit du personnage, et cette relation est réciproque. D'un côté, il y a une progression du regard subjectif du personnage vers le paysage objectif. Cependant, d'un autre côté, une dimension subjective s'inscrit dans le paysage lui-même. L'utilisation de plans de longue durée contribue à une transformation constante des paysages, permettant ainsi l'exploration d'un espace psychologique où l'intériorité du personnage peut s'intégrer. Les paysages deviennent alors un espace d'expression pour les personnages, qui, finalement, prennent la parole pour exprimer leur propre intériorité, rendant ainsi visible l'invisible. Comme Bruno Dumont le déclarait dans un entretien :

« Tout le décor est l'expression de l'état intérieur du personnage. L'invisible ne se filme pas. On ne peut filmer que du visible, mais je sais qu'à force de filmer du visible (...) c'est la durée, c'est elle qui fait qu'on va basculer dans quelque chose d'autre qui est justement cette terre inconnue – qui est la terre intérieure, de soi, et qui est un mystère – et dont l'art essaie justement de parler à travers toutes ses formes d'expressions possibles²⁰. »

Ce faisant, le spectateur ne voit plus les paysages comme le contexte de l'histoire, ni la condition existentielle du personnage, mais comme une présence irréductible lui permettant de respirer, de jouir de son être au monde. D'après Dumont, c'est grâce à

²⁰ Valérie Jouve, Sébastien Ors, Philippe Tancelin, *Bruno Dumont, op. cit.*, p. 98.

la durée que l'on a la possibilité de fouiller cette « terre inconnue » et d'accéder au noyau de la « terre intérieure et mystérieuse », plus exactement, ce qui lui confère un appui, comme un moyen d'exhumer le terrain de l'invisible. Ce processus a pour fonction non seulement de faire progresser l'action suivante et de faire évoluer l'intrigue ; mais au-delà de la narration, tout cela autorise le déploiement des détails de ces paysages ainsi que l'exposition de l'invisible, méritant encore plus d'être révélé et même précisé tel un écho qui résonne en chacun de nous.

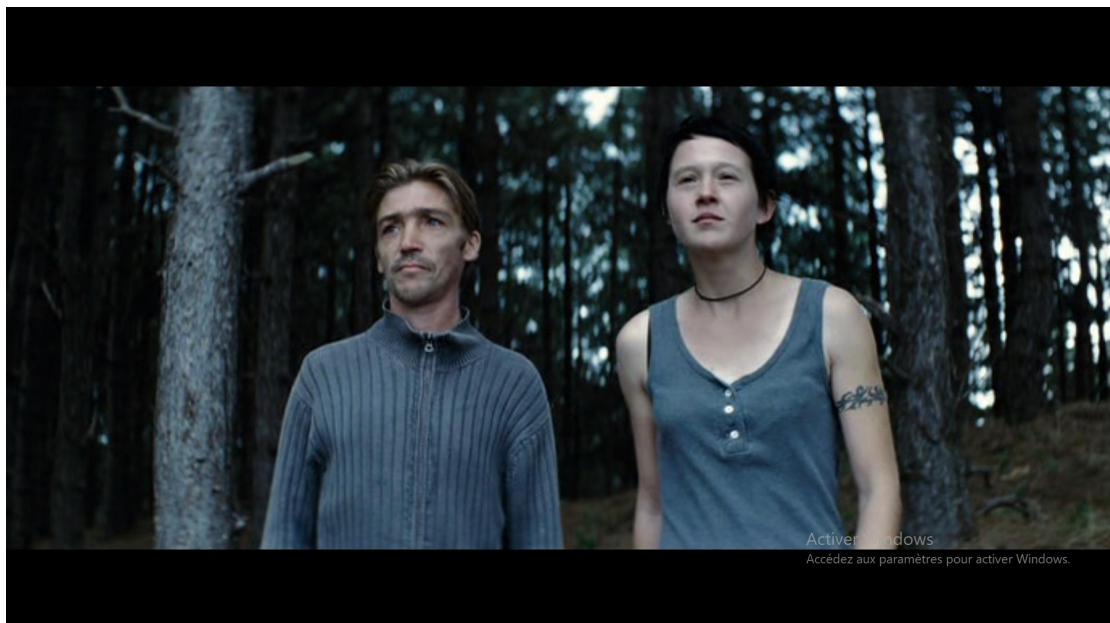
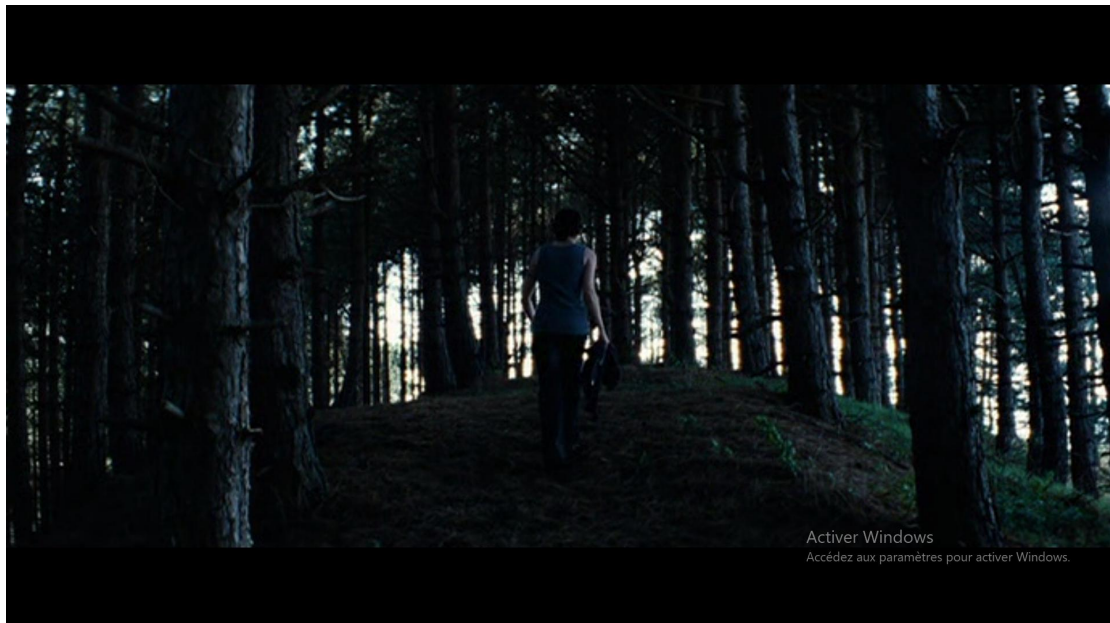




Fig. 15, 16 et 17

Dans *Hors Satan*, les deux personnages marchent. Le plan est large et fixe, en contre-jour. Au fur et à mesure qu'ils avancent dans une forêt sombre, leur taille diminue jusqu'à devenir presque invisibles. Pourtant le plan reste inchangé ; il se prolonge de telle sorte qu'il nous permet de remarquer et de contempler les arbres de la forêt se dressant dans le cadre comme une masse de passants faisant leurs adieux aux deux personnages, ou même comme des surveillants guettant les promeneurs. Lorsque la durée du plan fixe se prolonge et que les personnages sont sur le point de disparaître, ils n'occupent plus qu'une position relativement secondaire ; le centre d'intérêt de la scène se déplace et change : les arbres semblent devenir les protagonistes du plan. Ils se tiennent là et bien qu'ils ne constituent pas un moteur pour faire avancer la narration, ils mobilisent toujours avec ténacité l'attention du spectateur et occupent le centre du champ visuel et une large partie du cadre. Comme l'écrit Benjamin Thomas :

« La durée est également un enjeu crucial : elle marque la différence entre, d'une part, certains plans de coupe et autres *establishing shots*, fragments de lieu que leur composition charge d'une virtualité paysagère non actualisée car leur durée est celle qui convient pour délivrer une information visuelle, mais non pour soutenir le regard

du spectateur, et d'autre part, des plans composés de la même manière mais auxquels une durée a été conférée qui permet que s'actualise leur puissance paysagère²¹. »

Benjamin Thomas souligne l'importance de la durée dans la création d'une puissance paysagère effective. Certains plans de coupe et establishing shots, bien que visuellement informatifs, manquent de la durée nécessaire pour captiver le regard du spectateur. En revanche, les plans prolongés, dotés de cette temporalité accrue, actualisent pleinement leur potentiel paysager. Dans *Hors Satan*, c'est par l'accumulation du temps que les arbres prennent progressivement possession du cadre, devenant les acteurs principaux de la scène.

Cette captation prolongée du paysage, guidée par la durée, offre une expérience immersive. Les arbres, par leur présence persistante, semblent révéler un invisible qui cherche à émerger au plus près du visible. Les forêts deviennent ainsi un territoire mystérieux, dévorant la clairvoyance et incitant le spectateur à adhérer à cette exploration temporelle. Plus qu'une simple observation du visible, la durée encourage une expérience profonde et méditative de l'invisible, suggérant que la perception peut invoquer ces aspects insaisissables de l'existence.

Dans le plan suivant (Fig. 11), l'axe de la caméra pivote à 180 degrés et les personnages se retrouvent, en apparence, face au spectateur, alors qu'ils font quant à eux-mêmes face à un nouveau paysage. Leur regard se projette dans le lointain, devant eux, le plan qui s'enchaîne immédiatement découvre un nouveau paysage et encore une fois, ce paysage est présenté de manière frontale par l'effet de l'extension du temps. Cette fois-ci, le paysage occupe pleinement le cadre, laissant les protagonistes de l'autre côté du champ : apparaissent le ciel et les nuages, ainsi que des montagnes lointaines, floues et quelque peu obscurcies, de l'herbe et des arbres luxuriants, et des sentiers de montagne. Comparé à la scène précédente dans la forêt, qui était présentée de manière indirecte et vague, cette fois-ci, l'approche est directe et ouverte, sans détour. Les paysages ne sont plus laissés derrière les personnages pour être observés, mais deviennent des éléments incontournables auxquels les

²¹ Thomas Benjamin, *Le cinéma de Bruno Dumont : en fragments alphabétiques*, Laval, éditions Warm, 2021, pp. 305-306.

personnages doivent faire face, les obligeant à les regarder, les contempler, les ressentir. En offrant leur immensité et leur ampleur aux personnages, les paysages influent sur leur comportement et orientent l'action suivante. Dans quelle direction vont-ils avancer, quelle position vont-ils prendre ? Les paysages ne sont pas simplement des décors, mais des signes inévitables s'adressant au spectateur, l'invitant à les pénétrer et à s'y investir, favorisant ainsi la connexion perceptive et émotionnelle.

Dans cette même séquence (Fig. 10, 11 et 12), comme l'écrit Benjamin Thomas : « le cinéma de Dumont nous enseigne qu'un paysage de cinéma peut être esthétique ou diégétique²². » Cela souligne la polyvalence de l'image cinématographique, capable de servir tant à l'épanouissement esthétique qu'à l'avancement du récit. Donc le temps prolongé sur le plan-paysage apparaît comme une interruption et une suspension, créant des moments de contemplation tout au long du film. Cette observation met en avant le caractère délibéré de Dumont dans la manipulation du temps, suggérant que ces pauses ne sont pas des accidents, mais plutôt des choix délibérés visant à favoriser une réflexion et une immersion plus profondes dans l'expérience cinématographique.

« La vision est la rencontre, comme à un carrefour, de tous les aspects d'Être. C'est donc l'Être muet qui lui-même en vient à manifester son propre sens²³. » En d'autres termes, en s'arrêtant à ce « carrefour » faisant séjourner le regard et la vision, l'être se referme sur un silence, un non-dit qui signale, aussi paradoxalement qu'avec entêtement, un sens de la présence, de la manifestation et de la résistance. Car, comme l'écrit Maryline Alligier, « contempler, c'est se détacher de l'action »²⁴, renforce cette notion en soulignant que la contemplation du paysage offre au spectateur la possibilité de prendre du recul par rapport à l'action narrative. Cela implique un éloignement délibéré de l'intrigue, émancipant ainsi le spectateur de l'emprise immédiate des sentiments changeants et du suivi rigoureux des personnages. Ce détachement, lorsqu'il est combiné avec la mise en avant des dispositifs liés à l'objectivité par Bruno Dumont, particulièrement à travers la frontalité temporelle entre le paysage et le spectateur, traduit une intention de créer une distance délibérée

²² Thomas Benjamin, *Le cinéma de Bruno Dumont : en fragments alphabétiques*, Laval, éditions Warm, 2021, p. 310.

²³ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 2006, p. 58.

²⁴ Alligier Maryline, *Bruno Dumont, l'animalité et la grâce*, Pertuis, éditions Rouge Profond, 2012, p. 61.

avec le public. La durée, agissant comme un plan-paysage, devient alors un moyen par lequel le spectateur peut participer à la représentation cinématographique et à la révélation de la réalité sous-jacente et de la ruralité présente. Comme l'écrit Jacques Rancière dans son ouvrage intitulé *Le temps du paysage* :

« Celle-ci se nomme imagination : non plus l'imagination de l'artiste inventant des sujets et composant des scènes selon les normes de la nature idéale mais l'imagination du spectateur qui doit ressentir et traduire à son tour cette puissance de la nature qui traverse le cadre où sont enfermées ses représentations²⁵. »

En ce sens, cette idée s'accorde avec l'idée que la durée étendue du plan permet au spectateur d'explorer son propre monde intérieur, de ressentir une empathie envers le paysage et de s'engager dans une introspection personnelle. De là, Cette approche permet également au spectateur de s'immerger dans un temps prolongé, agissant comme un appel intrinsèque à son propre être. Par justement le truchement d'une mise en retrait du récit propre au septième art, le spectateur le pouvoir de convoquer des expériences qu'il a vécues, des souvenirs qui surgissent. À travers une scène qui se détache du récit et du personnage, il éprouve des sentiments qui le traversent et l'envahissent, facilitant ainsi l'atterrissage et l'épanouissement de son intériorité.

I.4 Le regard happé ou la vision suspendue

Si, chez Dumont, le plan-paysage du pays natal s'impose au spectateur par sa longue durée, il est légitime de le considérer sous un autre aspect plus esthétique et phénoménologique. Car ce plan-paysage dessine simultanément une trajectoire du regard, établissant une étroite relation entre trois éléments essentiels : le paysage, le personnage et le spectateur. Bruno Dumont se sert donc du langage cinématographique au sens plus figuré et métaphorique. Le « plan-paysage » équivaut pour ainsi dire à une peinture en mouvement, dans laquelle le paysage est mis en avant comme un élément clé de l'expression artistique, ce qui provoque une sorte de déraillement de l'intrigue, une interruption digressive et momentanée.

²⁵ Jacques Rancière, *Le temps du paysage : aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La Fabrique éditions, 2020, p. 66.

Comme Jacques Rancière décrit, « La peinture est d’abord un art ou une science du regard. [...] être peintre est d’abord affaire de regard. De regard libéral. Cette notion de « libéralité » est elle-même en train de changer le sens. Elle désignait jadis le type d’activité ou de jouissance convenant aux seuls hommes dits libres, c’est-à-dire non asservis aux cotraitantes de l’existence besogneuse. Elle s’applique maintenant, au contraire, à ce type de regard qui n’associe plus la qualité d’un spectacle à une dignité sociale mais sépare, comme le fait Kant, l’appréciation esthétique de la forme d’un édifice de l’appréciation sur le mode de vie de ses occupants. [...] les derniers composent des jardins qui rendent sensibles l’étendue d’un domaine et la majesté de son possesseur. Les peintres leur enseignent à l’inverse ce regard curieux qui trouve des compositions heureuses dans les spectacles les plus confus et les plus mesquins de la vie rurale qui entoure ces domaines. ²⁶»

Jacques Rancière, dans sa réflexion sur la peinture, souligne l'importance du regard, considérée comme une forme d'art qui s'appuie sur la manière dont nous percevons le monde qui nous entoure. Il introduit le concept « de regard libéral » ne lie plus la qualité d'un spectacle à une dignité sociale, mais il peut extraire la beauté et la signification esthétique même des aspects apparemment modestes et confus de la vie rurale ou quotidienne.

Dans le contexte du cinéma de Bruno Dumont et de sa pratique du « plan-paysage », il diffracte la perspective, révélant la transition du regard. Il recherche en effet l’ultime altération du point de vue, d’un plan serré à un plan éloigné, basculant du subjectif à l’objectif, afin de susciter une participation active du spectateur par laquelle Dumont incite le spectateur, face à un « plan-paysage » en permanent perçu comme une peinture en mouvement, à adopter « un regard libéral », expérimentant ainsi leur vécu dans une situation où le paysage se dresse face à lui à travers l’intégration de son point de vue. Cela le pousse à dépasser les considérations utilitaires ou sociales pour apprécier la dimension esthétique et philosophique de l'existence humaine, tout en explorant la relation complexe entre les personnages, les paysages et le regard du spectateur.

²⁶ *Ibid.*, p. 56-57.

Le premier regard est celui du spectateur qui s'assied dans la salle de cinéma. Ce regard ne risquerait-il pas de faire perdre au spectateur le recul qui s'impose, de sorte qu'il se laisse embarquer sans résistance dans l'intrigue ? Or, il faut bien s'apercevoir que la réalité du film n'est pas celle du quotidien auquel on cherche à échapper et qu'on veut fuir. Le spectateur a néanmoins tendance, la plupart du temps, à s'attacher aisément à l'intrigue et aux personnages. L'illusion du réel produite par la technique cinématographique inspire en effet l'empathie voire l'identification. Ainsi le spectateur s'immerge-t-il tout au long de la projection, aussi complètement qu'irrésistiblement. La ressemblance entre représentation cinématographique illusionniste et réalité est confondante et nourrit l'impression selon laquelle ce qui se projette sur l'écran équivaut à l'expérience du monde réel. Pourtant, les films de Bruno Dumont ne cherchent pas tant à manipuler ou à immerger le spectateur dans la fiction. Au contraire, leur objectif persistant est d'inspirer une suspension, incitant le spectateur à rester attentif et à réfléchir à ce qu'il voit avec une certaine distance. À cet égard, l'utilisation du plan-paysage extrêmement éloigné chez Dumont, ne cherche pas à absorber complètement le spectateur. Ce plan-paysage agit en effet comme une force repoussante, créant à la fois une distance visuelle et psychologique qui engendre un sentiment d'étrangeté, empêchant ainsi une immersion totale du spectateur.

En d'autres termes, cette distance est donc pour le spectateur la distance « la plus proche », car elle le contraint à s'engager avec le plan-paysage en tant que matière cinématographique. Cette distance psychologique le rapproche du personnage et du paysage au sein du film. Comme l'écrit Maurice Merleau-Ponty, « Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement²⁷ ». Parce qu'au fond, il y a un paradoxe qui rend cette vision complexe en quelque sorte. Nous voulons dire avec Maurice Merleau-Ponty que le personnage est toujours dans le paysage et en même temps que le paysage se matérialise également par la présence du corps humain dans l'imaginaire cinématographique. Cette interrelation entre le personnage et le paysage crée un entrelacement indissoluble, les mêlant à tel point qu'ils risquent de se perdre dans l'immensité du

²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, 2006, p. 12

champ visuel. Cette idée suggère que la distinction nette entre le sujet percevant et l'objet perçu peut devenir floue dans la complexité de l'expérience visuelle. D'après lui, « Immergé dans le visible par son corps, lui-même visible, le voyant ne s'approprie pas ce qu'il voit : il l'approche seulement par le regard, il ouvre sur le monde, Et de son côté, ce monde, dont il fait partie, n'est pas en soi ou matière.²⁸ » Dans cet optique, cette conception démontre la nature interactive de la vision et du monde, soulignant que l'acte de voir est un processus d'approche et d'ouverture plutôt qu'une simple appropriation.

Dans ce contexte-là, le regard que Dumont propose au spectateur, matérialisé par le plan-paysage à la fois large et éloigné, offre une clé au spectateur. Ce regard lui donne la possibilité, comme par magie, de donner sa propre interprétation au film, créant ainsi une expérience cinématographique personnelle et réfléchie. « *Au raccord-regard proprement dit on devrait aussi ajouter un raccord qui, s'il portait un nom, s'appellerait raccord-pensée*²⁹ », écrit Laurent Jullier. Pour mieux démarrer un exercice de penser, le raccord-regard doit créer et tisser un lien entre l'image et celui qui la regarde, et guider alors ce dernier vers le tourbillon de la réflexion. En ce sens, le spectateur est à la fois un « intervenant » et un observateur détaché : d'une part, il suit le « raccord-regard » de chaque plan s'enchaînant, et d'autre part il participe au basculement de la forme et de la façon de raccord par lequel il commence à requérir la capacité à réfléchir, la faculté à juger et renonce ainsi à être inertie, ce qui contribue à l'accès au « raccord-pensée ». Le spectateur joue un rôle dual dans le cinéma : il est à la fois un participant actif et un observateur détaché. Cette dualité se manifeste pleinement dans l'espace créé par la mise en scène, où la topographie, composée de plaines et de collines, s'ouvre sur des éléments hors-champ. Cet agencement invite subtilement le spectateur à percevoir et à ressentir, l'engageant dans une sorte de co-création du film. D'un côté, le spectateur est invité à s'immerger dans un processus de réflexion qui s'écarte temporairement de la narration linéaire classique, le laissant se laisser porter par l'histoire. De l'autre, il explore divers chemins narratifs qui deviennent de nouvelles matières à réflexion et des composants renouvelés pour l'histoire. Ces explorations permettent au spectateur de réactiver et de reconstruire le récit, aboutissant finalement à une compréhension personnelle et unique du film. Pour

²⁸ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, 2006, p.13

²⁹ Jullier Laurent, *L'analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, 2019, p. 102.

le cinéaste Bruno Dumont, la manière dont le spectateur expérimente une scène, notamment à travers un plan-paysage, ne se limite pas à un simple contact esthétique avec la nature. Il s'agit plutôt d'une expérience plus psychologique, reflétant à la fois l'intériorité du personnage dans le film et l'expansion du paysage jusqu'à atteindre une forme d'indétermination. Cette approche souligne la complexité et la richesse de l'expérience cinématographique, où le spectateur n'est pas seulement un témoin, mais un acteur essentiel dans la création du sens.

Dans *L'œil est l'esprit*, Merleau-Ponty écrit :

« Mon mouvement n'est pas une décision d'esprit, un faire absolu, qui décréterait, du fond de la retraite subjective, quelque changement de lieu miraculeusement exécuté dans l'étendue. Il est la suite naturelle et la maturation d'une vision [...] mon mouvement se déploie. Il n'est pas dans l'ignorance de soi, il n'est pas aveugle pour soi, il rayonne d'un soi³⁰... »

Cette perspective peut être appliquée à l'expérience cinématographique : le spectateur, bien que passif physiquement, s'engage activement par sa perception et son interprétation. La passivité du spectateur n'est donc pas une simple réception, mais une forme d'appropriation et de partage de l'expérience des personnages du film. Est-ce « la solution qui fait confiance au spectateur et à sa capacité³¹ » d'absorber la construction d'un espace imaginaire à la fois ouvert et personnalisé ? Il en va de même de la durée évoquée où le plan-paysage apparaît à l'évidence comme une interruption et une suspension qui creusent et approfondissent. Par exemple dans *Hors Satan*, on pourrait constater qu'une séquence composée d'une longue marche accompagnée des paysages, tel un arrêt du récit, force le spectateur à suivre ou même à oublier provisoirement la chaîne de la narration. Il s'aperçoit, en premier lieu, de l'existence et de l'influence de l'environnement sur lui. Mais en tant que spectateur, puisqu'il n'y est pas embarqué, il a la possibilité de réfléchir et de participer au processus du récit, tout en en faisant l'expérience par lui-même, au fur et à mesure de son émotion.

³⁰ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 2006, p. 13.

³¹ Jullier Laurent, *L'analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, 2019, p. 102.



Fig. 18 et 19

Dans une séquence clé du film de Dumont, le personnage se déplace avec un mouvement mécanique et sans but apparent, évoquant l'image d'un primate ou d'un homme des premiers temps. Son corps est tendu, ses gestes sont maladroits, et son dos courbé alors qu'il traverse le buisson, suggérant une connexion primitive et efficace avec la nature. Cette représentation du mouvement crée un espace de contemplation pour le spectateur, le confrontant à une forme de vacuité. Cette vacuité offre une

expérience unique où le regard du spectateur, bien que crucial pour l'ensemble du film, est délibérément détourné de l'intrigue principale. Le paysage et la manière dont il est perçu ne cherchent pas à distraire de l'histoire, mais plutôt à enrichir l'expérience globale du spectateur. L'engagement du spectateur ne se limite pas à suivre passivement l'intrigue, mais s'étend à une forme de participation active, semblable à un 'rêve éveillé'. Dans cet état, le spectateur contribue au déroulement de l'histoire non pas par une interaction directe, mais par sa propre immersion et interprétation.

Le concept du « second regard », créé la valeur du plan, qui peut être considéré comme celui de la nature, ajoute une dimension significative au cinéma. Dans les plans larges, les paysages semblent observer le personnage avec insistance, le submergeant presque, surtout en contraste avec sa petite taille ou même son camouflage. Cette dynamique reflète une relation sujet-objet renversée, où la nature devient un observateur actif de l'humain.

Dans la perspective du « *nouveau roman* », il existe une manière subjective de regarder et d'observer tout ce qui nous entoure, c'est le propre du regard humain. Parallèlement, la nature, en tant qu'objet, peut adopter une perspective objective sur l'être humain.

« La même chose est là-bas au cœur du monde et ici au cœur de la vision, la même ou, si l'on y tient, une chose semblable, mais selon une similitude efficace, qui est parente, genèse, métamorphose de l'être en sa vision. C'est la montagne elle-même qui de là-bas, se fait voir du peintre, c'est elle qu'il interroge du regard³². »

Ce point de vue remet en question la perspective anthropocentrique traditionnelle, où l'humanité s'est toujours considérée comme supérieure à la nature dont elle se croit « sujet et maître » comme dominante sur la nature. Cela veut dire que la nature est toujours là où l'objet ne cesse de se transformer en sujet, celui-ci prêtant son corps au monde et s'appropriant ce qu'il voit comme « il interroge du regard », comme un regard d'ailleurs, un regard de Dieu, notamment dans un plan-paysage où la

³² Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 2006, p. 13.

disproportion est telle que ce regard influe sur les personnages et les conduit à spiritualiser le sensible.

« ...le monde est fait de l'étoffe même du corps. Ces renversements, ces antinomies sont diverses manières de dire que la vision est prise ou se fait du milieu des choses, là où un visible se met à voir, devient visible pour soi et par la vision de toutes choses, là où persiste, comme l'eau mère dans le cristal, l'indivision du sentant et du senti³³. »

Merleau-Ponty nous invite à voir le monde non pas comme un environnement extérieur au corps, mais comme une extension de celui-ci, où percevoir est un acte réciproque entre le sujet et son environnement. Cette perspective remet en question les frontières traditionnelles entre le sujet percevant (le sentant) et l'objet perçu (le senti). Dans le cinéma, cette idée est manifestée dans la relation entre le personnage et le paysage. La perception du paysage par le personnage n'est pas simplement un acte de voir un décor extérieur, mais une expérience immersive où le personnage et le paysage s'engagent dans un dialogue mutuel. Cette interaction crée une richesse d'expériences où l'espace est perçu non seulement visuellement, mais aussi à travers les sens et les émotions accumulées au fil du temps.

L'utilisation du « plan-paysage » large et éloigné dans les films accentue cette interaction. Il met en évidence l'immensité de la nature et son caractère infini, qui dominant et redéfinissent le cadre dans lequel le personnage et le paysage interagissent. Dans ce contexte, le paysage devient un sujet actif, influençant la perception du personnage et offrant une nouvelle perspective pour changer le rapport traditionnel sujet-objet. Cette approche transforme le paysage en un élément contemplatif et presque divin, éveillant ainsi une conscience plus profonde chez le spectateur.

Dans *Hors Satan*, les plans-paysages éloignés créent une expérience cinématographique unique où le personnage est perçu de manière vague, ses actions - marcher, s'agenouiller, s'allonger - fusionnant avec la nature environnante. Ces

³³ *Ibid.*, p. 14-15.

scènes ouvrent un espace où le personnage semble être en dialogue intime avec la nature, partageant en silence ses pensées et émotions. Cette interaction, bien que subtile, s'inscrit profondément dans le paysage, révélant une dynamique complexe entre le personnage et son environnement. La nature dans ces scènes ne se contente pas de servir de toile de fond; elle engage le personnage dans un échange silencieux et introspectif. Ces moments suggèrent une connexion métaphysique, voire surnaturelle, où le personnage confronte des vérités complexes et des mystères familiers. Cette approche caractéristique des films de Dumont crée une mythologie mystique, explorant des thèmes métaphysiques à travers la visualisation.

Le plan-paysage joue un rôle crucial dans cette exploration. Par exemple, dans une scène de *Hors Satan*, un plan large dépeint un paysage vaste où le personnage apparaît minuscule, presque insignifiant. Ce cadrage met en évidence l'immensité de la nature, établissant un contraste frappant entre la grandeur du paysage et la petitesse du personnage. Dans ce contexte, le paysage devient un acteur silencieux mais puissant, influençant physiquement et psychologiquement les personnages. La présence dominante de la nature dans ces plans souligne une vérité fondamentale : le paysage est omniprésent et essentiel.

En outre, ces plans-paysages invitent à une réflexion plus profonde. Ils défient la perception unidirectionnelle, encourageant le spectateur à adopter une perspective alternative. Bien que le spectateur ne puisse voir directement à travers les yeux des personnages, il est invité à imaginer et à ressentir ce qu'ils perçoivent, partageant ainsi leur expérience prolongée. Cette inversion du rapport sujet-objet ouvre de nouvelles voies de compréhension et de connexion avec le film.



Fig. 20

Dans l'univers cinématographique de Bruno Dumont, le troisième regard, celui du personnage au sein du plan-paysage, occupe une place discrète mais significative. Souvent minuscules dans le cadre, les personnages dos au spectateur, leur regard devient un mystère, difficile à discerner, mais indéniablement présent. Cette perspective subtile suggère que leur perception du monde qui les entoure est à la fois intime et éloignée, imprégnée de sous-entendus et de non-dits, offrant une fenêtre sur l'humanité dans toute sa complexité morale et émotionnelle.

Dans le cinéma, particulièrement dans les œuvres de Dumont, le regard du personnage, qu'il soit seul ou accompagné, devient un puissant outil de narration. Lorsqu'un seul personnage est présent, son regard peut se diriger vers des éléments divers : ses pieds, son environnement immédiat, ou l'horizon lointain. Indépendamment de la direction, ce regard est toujours intimement lié à l'environnement, forgeant un lien entre l'individu et la nature qui l'entoure.

Lorsque la scène implique plusieurs personnages, leur regard peut soit se fixer sur l'environnement, soit sur les autres personnages. Cette dynamique enrichit le film d'une couche supplémentaire de complexité. Les personnages acquièrent une autonomie remarquable et une profonde subjectivité dans l'expression de leurs sentiments et émotions. Leurs regards portent en eux des sous-entendus et des

non-dits, ouvrant ainsi une fenêtre sur la complexité de l'expérience humaine, enrichie de moralité et de valeurs diverses.

Le regard des personnages dans la nature permet une exploration profonde de l'humanité. Dans cet espace, ils peuvent être confrontés à des interrogations existentielles, à des confessions intimes, ou même à des révélations surnaturelles, où la nature elle-même peut sembler agir comme un interlocuteur divin. Ces échanges de regards créent un dialogue sans fin, permettant une communication continue entre les personnages.

Cette interaction crée une scène qui rappelle les théâtres existentialistes de Sartre, où « l'autre est l'enfer ». Dans cet espace dramatique, les personnages peuvent naviguer à travers un spectre de relations humaines - de la confiance à la suspicion. Ces relations peuvent évoluer en interactions binaires ou triangulaires, se complexifiant progressivement et menant parfois à des impasses et des dilemmes.

Dumont utilise ce jeu de regards pour explorer la manière dont les êtres humains se perçoivent eux-mêmes et les autres, alternant entre un regard tourné vers l'extérieur et une introspection (regarder dehors et regarder dedans). Cette dualité du regard permet une réflexion sur la nature de l'existence humaine, ouvrant la voie à une multitude d'interprétations et d'émotions.

Bien évidemment, plus largement, le regard des personnages, au sein du film, peut aussi faire écho au regard du public dans la salle, créant à nouveau la possibilité de regarder et de se voir entre eux. Plus précisément, il s'agit d'une dualité qui impactera tout ce qui voit, visible et voyant, bousculant toujours le rapport de l'un vers l'autre. D'après Maurice Merleau-Ponty, « *la vision est miroir ou concentration de l'univers ... enfin que la même chose est là-bas au cœur du monde et ici au cœur de la vision, la même ou, si l'on y tient, une chose semblable, mais selon une similitude efficace, qui est parente, genèse, métamorphose, de l'être en sa vision*³⁴ ».

³⁴ *Ibid.*, p.20-21.

À cet égard, tant le regard des personnages au sein du film que celui du public dans la salle sont fondés étroitement sur le même sujet, l'être humain, ce qui crée une sorte de cohabitation entre l'image "pas là" (dans le film) et "ici" de la personne dans la salle. Une nouvelle catégorie spatio-temporelle émerge ainsi, à savoir la possibilité de regarder entre la personne qui est ici (la personne dans la salle) et la personne qui n'est pas là (la personne dans le film), offrant une réflexion, mais plus claire et dépassionnée vers l'hors-champ (dans le film et dans la salle sont les deux hors-champs l'un de l'autre). Il émerge également une façon distante, mais plus claire et plus calme de penser justement à l'humanité, car la personne dans la salle tient, grâce à l'opacité du plan-paysage éloigné, à en faire une introspection. Prenant modèle sur le personnage du film, le spectateur dans la salle peut réfléchir à l'humanité qui lui est personnellement transmise.

« Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l'autre côté de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même. C'est un soi, non par transparence, comme la pensée, qui ne pense quoi que ce soit qu'en l'assimilant, en le constituant, en le transformant en pensée - mais un soi par confusion, narcissisme, inhérence de celui qui voit à ce qu'il voit, de celui qui touche à ce qu'il touche, du sentant au senti - un soi donc qui est pris entre des choses, qui a une face et un dos, un passé et un avenir³⁵... »

Chez Bruno Dumont, le paysage se transforme en un dispositif à la fois mythique et exceptionnel. Il n'est pas seulement un élément de décor, mais un acteur crucial qui invite le spectateur à adopter un point de vue actif et engagé. S'inspirant de Merleau-Ponty, Dumont brouille la ligne entre le sujet et l'objet, créant un univers où l'observation et l'expérience sont inextricablement liées. Dans cet espace, les personnages et les spectateurs deviennent à la fois voyants et vus, témoins et participants d'une expérience sensorielle et émotionnelle riche.

³⁵ *Ibid.*, p.14.

Dumont invite le spectateur à entrer dans un monde complexe et nuancé, où le temps sert de lien entre le passé et l'avenir, et où chaque élément contribue à l'histoire. Le spectateur est encouragé à élargir sa perception, à la fois parallèlement à celle des personnages et à celle du paysage, ce qui enrichit son expérience et sa compréhension du film. Le langage cinématographique de Dumont, notamment le cadrage, le point de vue et l'ajustement des proportions, guide le spectateur à travers ce labyrinthe éblouissant, lui offrant des indices pour trouver sa propre sortie.

Cette expérience cinématographique devient un voyage vertigineux, où les différentes perspectives – celle des personnages, celle du paysage, et celle du spectateur – s'entrecroisent et se répondent. Cette interaction crée une réflexion profonde sur les relations humaines et sur la manière dont nous percevons les uns les autres. Le hors-champ, dans cette perspective, ne représente pas seulement ce qui est absent du cadre, mais aussi ce qui réside au-delà des limites visibles, dans les échos de notre âme et de notre intériorité.

Ainsi, Dumont confère au spectateur un rôle essentiel, non seulement en tant qu'observateur, mais aussi en tant qu'acteur actif de l'expérience cinématographique. Par l'imagination et une perception corporelle renouvelée, le spectateur est capable de ressentir et de visualiser les paysages de son propre vécu, permettant aux émotions de fleurir et de s'épanouir dans l'atmosphère du film. Cette approche donne au spectateur les clés pour explorer des paysages intérieurs, les menant à une compréhension plus profonde de leur propre humanité et de leur connexion avec le monde qui les entoure.

Deuxième partie : Géographie humaine

CHAPITRE II - Paysans

II. 1 La vie quotidienne figée et rituelle

Pour approfondir l'impact de la ruralité sur l'évocation des sentiments et l'expansion de la vision, il est impératif de reconnaître que la seule présence des paysages est insuffisante. Comme l'écrit Francis Guermann, « l'ailleurs nous ramène toujours à la maison qui est le lieu où se concentre le langage, où se cherche la conscience. Les personnages, abstractions, sont les véhicules de cette recherche.³⁶ » Cette observation met en exergue le rôle central des interactions humaines au sein de ces espaces, cruciales pour l'étude de la géographie humaine. Ces interactions invitent à explorer non seulement l'influence de l'environnement spatial sur les activités et sociétés humaines, mais également la manière dont les individus modèlent activement cet environnement.

Plus précisément, la dimension humaine chez Bruno Dumont touche jusqu'au déploiement des comportements, toujours ancrés dans le même cadre géographique, le Nord de la France. Comme l'écrit Sophie Pierre dans son article :

« L'espace est travaillé de façon à ce que l'histoire s'adapte à lui, se modèle autour de lui ; il n'est pas un simple élément de mise en scène qui renforce un propos, il vient inscrire à l'écran un environnement dans lequel se développent les personnages³⁷. »

Le cinéaste, en l'occurrence, souligne une focalisation moins prononcée sur les particularités formelles des habitants de cette région au profit d'une exploration des « habitus » et « comportements », perçus comme des pratiques adoptées au sein d'un groupe social. Cette perspective vise à révéler des pratiques enracinées dans l'histoire

³⁶ Francis Guermann, « De Twentynine Palms à Hors Satan, singularité de Bruno Dumont », dans Jean-Max Méjean, *Bruno Dumont : un funambule de génie*, La-Neuveville-aux-Joûtes : Jacques Flament alternative éditoriale. DL 2020, p. 128

³⁷ Sophie Pierre, « L'espace », dans Thomas Benjamin (dir.), *Le cinéma de Bruno Dumont : en fragments alphabétiques*, Laval, éditions Warm, 2021, p. 132.

régionale, perpétuant ainsi un patrimoine collectif et géographique. Ainsi, « l'extérieur, allié majeur des constructions spatiales de Bruno Dumont, vient ancrer pleinement ses intrigues dans un territoire qui définit la condition des personnages³⁸ ».

Dans le film *Hors Satan* de Bruno Dumont, la scène du petit-déjeuner transcende la simple représentation de la routine quotidienne pour s'ériger en une exploration profonde de la géographie humaine et de la manière dont elle façonne les interactions, les sentiments et la vision du monde des personnages. Ce plan-séquence illustre de manière éloquente comment les habitudes, enracinées dans un cadre géographique spécifique, deviennent le reflet d'une histoire et d'une identité collectives.

Le début de la scène, focalisé sur la préparation minutieuse du petit-déjeuner, est emblématique de la connexion intime entre les personnages et leur environnement. La lenteur des gestes, l'absence de dialogue et la pénombre de la pièce, éclairée uniquement par la lumière naturelle, concourent à créer une atmosphère de contemplation et de communion avec le temps et l'espace. Cette approche visuelle, presque méditative, souligne le caractère sacré des rituels quotidiens, les ancrant dans une temporalité qui contraste fortement avec le rythme effréné de la vie moderne.

La présence d'éléments traditionnels, tels que le pain et le lait, et la manière dont ils sont consommés, évoquent une continuité avec le passé, renforçant l'idée que malgré les changements sociaux et technologiques, certaines pratiques demeurent inchangées, ancrées dans la culture et le paysage de la région. Dumont utilise ces éléments pour créer un lien viscéral avec le territoire.

Le regard échangé entre « le gars » et « la fille » pendant le petit-déjeuner suggère une profondeur de relation et de compréhension mutuelle qui dépasse les mots. Ce moment, bien que banal en apparence, révèle la complexité des liens humains qui se tissent dans l'isolement de la campagne, où chaque geste et chaque regard acquièrent une signification particulière. Dumont capture ici la dualité de la ruralité : une source de solitude mais aussi de connections intimes, un espace où les sentiments peuvent

³⁸ *Ibid.*, p. 132.

s'exprimer plus librement, loin des distractions et des contraintes de la vie urbaine.

L'utilisation de la lumière naturelle et du décor minimaliste par Dumont accentue la sensation d'authenticité et d'enracinement dans le lieu. En refusant l'ajout de lumière artificielle, le réalisateur favorise une forme d'étrangeté familière, rendant la scène à la fois réelle et intemporelle. Cette décision esthétique renforce le sentiment d'une continuité avec le passé, où les rituels quotidiens étaient intégrés dans le cycle naturel du jour et de la nuit, reliant ainsi les personnages à un rythme de vie plus ancien et plus en phase avec la nature.

L'utilisation de la lumière naturelle et du décor minimaliste par Dumont accentue la sensation d'authenticité et d'enracinement dans le lieu. En refusant l'ajout de lumière artificielle, le réalisateur favorise une forme d'étrangeté familière, rendant la scène à la fois réelle et intemporelle. Cette décision esthétique renforce le sentiment d'une continuité avec le passé, où les rituels quotidiens étaient intégrés dans le cycle naturel du jour et de la nuit, reliant ainsi les personnages à un rythme de vie plus ancien et plus en phase avec la nature. Dans cette démarche, « Il demande aussi au chef opérateur de n'ajouter aucune lumière artificielle et de travailler avec la lumière réelle, ce qui donne à ses films un air d'étrangeté familière. Décor qu'il qualifie de « ready made », et les personnages sont finalement abstraits, mais pleins d'une qualité qu'il qualifie d'archéologique ». ³⁹» En s'imprégnant dans cet « air d'étrangeté familière », la vie quotidienne des personnages devient une source d'activité et une trace archéologique permettant de reconstituer le passé.

Ainsi, cette scène du petit-déjeuner dans *Hors Satan* n'est pas simplement une représentation de la routine matinale ; elle est une fenêtre ouverte sur la manière dont la géographie humaine et la ruralité influencent et sont influencées par les sentiments et les comportements. À travers des gestes simples et répétitifs, Dumont parvient à évoquer la mémoire collective, la résilience et la capacité des individus à trouver un sens et une beauté dans les aspects les plus ordinaires de la vie. La ruralité, loin d'être un simple décor, devient un acteur clé dans la narration, un espace où les traditions résistent à l'usure du temps.

³⁹ Jean-Max Méjean, *Bruno Dumont un funambule de génie*, Brest, Ouestlio, 2020, p. 28.





Fig. 21, 22 et 23

Dans *L'Humanité* de Bruno Dumont, la géographie humaine est intimement liée aux thèmes de l'isolement, de l'introspection et de la connexion profonde entre l'être humain et son environnement. Un plan-séquence marquant qui encapsule ces thèmes suit Pharaon De Winter, le personnage principal, dans un moment de solitude contemplative au milieu des paysages du Nord de la France. Ce plan illustre comment les comportements sont façonnés par, et réfléchissent, le cadre géographique et culturel dans lequel ils s'inscrivent.

Le plan commence par un plan large de Pharaon debout seul au sommet d'une colline, surplombant les champs vastes et ouverts qui caractérisent la région. La caméra capte la vastitude de l'espace qui l'entoure, symbolisant à la fois sa connexion à la terre et son isolement dans cet environnement. Ce contraste met en exergue la dualité de la géographie humaine : elle est à la fois un soutien et une source de solitude.

Alors que la caméra se rapproche lentement de Pharaon, les détails de son expression sont révélés — un mélange de contemplation, de mélancolie et de résignation. Cette proximité permet au spectateur de percevoir intimement les réflexions internes de Pharaon, qui semblent être influencées par le paysage lui-même. Ici, Dumont utilise le cadre géographique non seulement comme un arrière-plan mais aussi comme un miroir des états intérieurs de son personnage.

La suite du plan-séquence montre Pharaon descendant la colline pour rejoindre une route de campagne, où il se met à marcher lentement. Cette transition de l'immensité ouverte du champ à un chemin défini symbolise le passage de Pharaon à travers différentes facettes de la géographie humaine — de l'isolement à la connexion, de l'introspection à l'action dans le monde. Le chemin représente à la fois une frontière et un lien, illustrant comment les individus naviguent et sont façonnés par leur environnement.

Au fur et à mesure que Pharaon marche, il croise des signes de vie rurale — des fermes, des animaux, et finalement des gens. Chaque interaction, bien que brève, révèle la complexité des relations humaines dans ce cadre géographique. Les gestes et les regards échangés entre Pharaon et les personnes qu'il rencontre reflètent un langage non verbal profondément enraciné dans cette communauté. Ces comportements, subtils mais significatifs, témoignent des coutumes partagées et de l'entrelacement des vies dans ce paysage.

Le plan-séquence se conclut par Pharaon s'arrêtant pour regarder le ciel, ce moment d'élévation vers le ciel, au milieu du cadre terrestre, symbolise la quête de sens au-delà de l'immédiateté de l'existence humaine. C'est une recherche de connexion non seulement avec la terre mais avec quelque chose de plus grand, plus loin; plus abstrait; un désir universel qui résonne profondément sur le corps humain.

II. 2 Une langue ancrée

La langue revêt un rôle essentiel dans la communication quotidienne, mais elle joue également un rôle majeur dans l'identification des habitants de la région. Elle représente ce qu'ils ont en commun et fonctionne comme un indice dumontien de l'empreinte laissée par les lieux, en particulier le pays d'origine. Chez Bruno Dumont, la parole se heurte à la problématique de la communication, non pas en termes d'éloquence, mais en ce qui concerne les éléments fondamentaux qui rendent l'expression difficile à comprendre, tels que le manque de mots, la simplicité des échanges et la maladresse des expressions qui se transmettent d'un individu à l'autre.

par le biais d'une langue ancrée, en l'occurrence le patois régional du Nord. Comme l'écrit Célia Kadouche dans un article s'intitulant « Langage » :

« Il y a dans toute l'œuvre de Bruno Dumont un problème avec les formes dont on dispose pour dire et se dire. De cette anémie de la parole ressort une curieuse étrangeté d'être devant des êtres dont la pensée, loin de se rétrécir, s'active essentiellement par le corps, lui-même trébuchant, gorgé de maladresse⁴⁰ ».

De là découle une forme majeure de l'expression de la ruralité, inhérente à ce que les gens du pays se transmettent, les uns les autres, de génération en génération. Est-ce parce que le « parler rural » ou plutôt le patois, contrairement au langage formel et malgré l'apport des accents, est une voix parlée limitée à un territoire défini ? Interrogeons ici la relation de ces paysans à la parole pour mieux accéder au cœur des personnages de Dumont. Ces expressions linguistiques possèdent des particularités qui posent des défis de compréhension pour ceux qui ne sont pas originaires de la région et qui s'expriment dans un langage « urbain » ou formel. Et pourtant l'accentuation de la langue propre à cette région tisse une connexion intrinsèque au sein de la communauté, contribuant à la formation d'un cercle cohérent qui est caractéristique d'une région géographiquement circonscrite. C'est dans cet espace singulier qu'une tonalité particulière se fait entendre, elle est précisément celle où s'expriment les différences, où même un seul mot exprimé peut évoquer des comportements physiques et des émotions physiologiques. Bien que les frontières régionales soient parfois floues, la voix ou l'accent transmet une vérité : « C'est la déformation physique, la camisole handicapante des « gueules cassées ». À cela s'ajoute bien sûr une floraison d'accents qui compliquent d'autant plus le travail de compréhension⁴¹ ». En d'autres termes, cette langue enracinée constitue un point de repère essentiel pour une communauté donnée, mais elle peut s'avérer difficilement compréhensible en dehors de son contexte géographique d'origine.

⁴⁰ Célia Kadouche, « Langage », dans Thomas Benjamin (dir.), *Le cinéma de Bruno Dumont : en fragments alphabétiques*, Laval, éditions Warm, 2021, p. 227.

⁴¹ *Ibid.*, p. 227.

Bruno Dumont s'est initialement distingué par son appréciation pour des dialogues sobres, caractérisés par la rareté des échanges verbaux, repoussant ainsi les normes narratives conventionnelles. En général, les dialogues de ses scénarios sont d'une grande simplicité, se résumant souvent à quelques pages ou quelques lignes sur le papier. Par exemple, dans son film *Flandres*, l'ouverture du film annonce que Demester s'apprête à partir à la guerre, qu'il dit au revoir à sa copine, Barbe, et en ce qui concerne cette imminente séparation, une seule phrase est prononcée.

Demester: *Je pars lundi.*

...

Barbe: *On va faire le tour.*

Vers la fin du film, lorsque Demester revient du champ de bataille, cela devrait être une occasion de partager son expérience et de discuter longuement. Barbe pose quelques questions et Demester se contente de hocher la tête sans prononcer aucun mot. Après une conversation brève, ils se plongent dans la forêt pour approcher la nature.

Barbe: *Tous ont tué, c'est ça?*

...

Barbe: *T'as su que j'étais allée à l'hôpital*

...

Barbe: *Non, c'est pas ça, tu (ne) peux pas comprendre.*

C'est dans cette sobriété des dialogues que Dumont révèle un enjeu majeur qui dépasse la simple signification des dialogues en eux-mêmes, mais concerne plutôt la manière dont l'environnement s'incarne dans les personnages. Le film échappe également au tumulte des sons urbains, au brouhaha de l'industrialisation et l'instrumentalisation de notre société, à l'agitation d'une époque caractérisée par une accélération du temps. Au fur et à mesure de la narration, cette présence silencieuse devient de plus en plus évidente, reléguant au second plan les bruits qui pourraient perturber en permanence notre audition. En l'absence des explications et des informations fournies par les dialogues, le langage régional, qui est plus précisément

une langue spécifique ou rare échappant au cadre linguistique à la fois formel et dominant et opérant au sein de son propre système circonscrit, trouve sa propre place, introduisant ainsi son propre rythme ainsi que sa « temporalité » et « spatialité », différent de ceux de la société moderne dominante. Elle s'impose ainsi de manière incontournable, annonçant sa présence constante et insistant sur le fait qu'elle ne peut être ni effacée ni oubliée.

L'accent, la tonalité, et même la maladresse des propos énoncés deviennent ainsi des éléments essentiels au sein de ce système circonscrit, traduisant véritablement un lieu spécifique. Alors que la brièveté des conversations crée un autre temps ou un rythme différent et plus concis, le fort accent et la singularité de la tonalité contribuent malgré tout à la création d'un espace mythique. En fin de compte, c'est sur cet espace qu'ils représentent des signes du cheminement émotionnel des personnages, tant sur le plan collectif que psychologique, les rassemblant et les incitant à rechercher une identification profondément ancrée dans la terre et le corps.

En ce sens, ce qui est frappant chez Bruno Dumont, c'est la simplicité de la parole utilisée par les gens du pays. Cette parole presque inarticulée transpose toujours quelque chose d'indicible ou d'indescriptible, d'un tiers imaginaire qui convoque ceux qui ne s'expriment pas ou à peine. Pourtant, c'est encore elle qui a pour fonction de revenir à un monde originaire ou à un monde plus brut. Étant donnée de la difficulté de communiquer verbalement, la raréfaction de la parole établit un lien physique plus direct et plus brut, qui entre en résonance avec le besoin vital d'expression. Le non-dit ou mal-dit assèche l'âme des gens du pays, évacue ainsi les émotions et les sensations inhibées qu'ils ne parviennent ni à gérer, ni à contenir, ni à éliminer. Par conséquent, leurs pulsions s'expriment autrement, souvent sous la forme du coït, de la violence ou des déplacements ou gesticulations des corps qui sont sans cesse en mouvement.

Dans *Hors Satan*, on aperçoit en plan moyen, « le gars » qui a l'air mal, semble agité et fait les cent pas dans la cour. Peu de temps après, « la fille » sortant par la porte en arrière-plan tout en s'approchant de lui.

La fille: *Qu'est-ce que tu veux?*

Le gars: *Ben, viens.*

La gars: *J'ai tiré sans voir.*

La fille: *T'as tiré sans voir?*

La fille: *Comment t'as pu faire une chose pareille?*

La communication entre les deux protagonistes est alors rompue. Ils se trouvent dans l'incapacité d'exprimer leurs émotions et sentiments de manière précise. Le contact physique devient ainsi la seule forme d'expression accessible, évoquant un retour à un état plus primitif où l'être humain se reconnecte à sa nature « animale ». À cet instant, « la fille » pose sa tête sur l'épaule de son partenaire pendant un certain temps. À travers ce contact physique, la tête contre l'épaule, ils semblent retrouver une forme de sérénité et de réconfort, contournant ainsi la communication verbale de manière indirecte pour s'orienter vers la façon plus simple et plus directe dont ils sont capables pour se comprendre et se consoler mutuellement.

II. 3 Le visage sculpté

Nous venons de discuter des défis communicationnels auxquels les personnages sont confrontés, notamment l'obstacle que représente la parole pour eux. Comment surmonter cette barrière de communication dans un monde où ces individus sont de plus en plus isolés et marginalisés ? Bruno Dumont, dans ses films, relève ce défi en minimisant, voire en éliminant presque totalement, l'usage du dialogue. Il préfère souvent laisser les comportements eux-mêmes porter le poids de la narration. Dumont tente également d'atteindre cet objectif tout en utilisant le visage comme moyen d'expression ou d'expressivité le plus direct et le plus visible (se traduit souvent par le gros plan), car le visage est moins opaque que le corps. Il est exposé directement au regard de l'autre, révèle une intériorité profonde qui ne peut être ni réprimée, ni contournée, ni évitée.

Un gros plan sur le visage d'un personnage participe, tel une petite vis, à faire fonctionner le système cinématographique de Bruno Dumont de la même manière que l'acte de dessiner un portrait ou de sculpter une effigie. Le visage, par l'effet de la focalisation ou du prolongement du temps, devient une fenêtre de l'expression, à fleur de peau, donnant plus d'indices que ces gens ne sauraient en traduire par la parole. En outre, le visage est également vecteur des émotions intérieures qui résident dans la vraie motivation ou la vraie sensation de l'inconscience des personnages, lorsqu'elle se manifeste par la maladresse du langage ne parvient pas à s'extérioriser, alors qu'elle peut se projeter sur le visage et trouver son expression. Cette expression traduite sur le visage, par défaut d'éloquence ou même de la capacité de se servir de la parole, constitue ainsi l'une des formes de communication particulière dans le pays de Bruno Dumont.

En outre, fixant intensément le visage sans détour et le maintenant de manière prolongée à l'écran, le gros plan de ce visage joue le rôle d'un régulateur du tempo, capable de désarticuler temporairement la narration ou d'agir comme un catalyseur de l'intrigue, poussant les personnages à se révéler davantage. Il incite les spectateurs à accorder une attention plus soutenue, car il réapparaît fréquemment et de manière notable dans le cinéma de Dumont, créant ainsi une série de variations de visages qui agissent comme autant de moments privilégiés que les témoins partagent entre eux, en particulier du personnage au spectateur, à la fois sur le plan psychologique et corporel.

Prenons une séquence exemplaire de *Flandres*. Demester et Barbe s'assoient sur une branche d'arbre mort, près d'un feu, alors qu'ils sont sur le point de se séparer, puisque Demster va partir à la guerre. À ce moment-là, ils n'échangent plus rien et Dumont introduit un gros plan sur le visage du héros qui jette un coup d'œil sur la solitude dans laquelle le paysage est baigné. Puis il fait à nouveau un gros plan dans lequel le héros après avoir saisi furtivement le visage de Barbe, baisse la tête, signifiant sa tristesse et son impuissance. Ensuite, son ami Blondel, qui est aussi son rival, arrive. Celui-ci salue deux personnes situées de l'autre côté et les rejoint tranquillement. Barbe entoure de ses bras ces deux hommes qu'elle aime d'une profonde affection. De nouveau, un gros plan de ces trois personnages focalise leur

visage et Barbe regarde d'un mouvement de rotation chacun des deux hommes. Devant cette séparation imminente, elle est incapable de contenir ses émotions et se met à pleurer. Ici, un autre « plan-visage » montre la réaction de deux passants qui les regardent avec l'air surpris ou perplexe. Un gros plan plus serré focalisé sur les trois visages, tête contre tête, révèle l'explosion de leurs émotions. Après ce moment triste, les trois personnages s'allongent dans l'herbe, Barbe embrasse d'abord Demester en l'effleurant à peine, puis son rival Blondel, plus longuement. Une fois de plus, on voit un gros plan sur le visage de Demester. Il les regarde avec mécontentement et se détourne d'eux, tout cela aggrave sa jalousie et son ressentiment. Cette séquence constituée de plusieurs « plans-visages » ne montre pas seulement les émotions du personnage, mais préfigure aussi ce qui va suivre et le moment au cours duquel Demester abandonnera son copain, son rival pour l'anéantir et le condamner à mort.



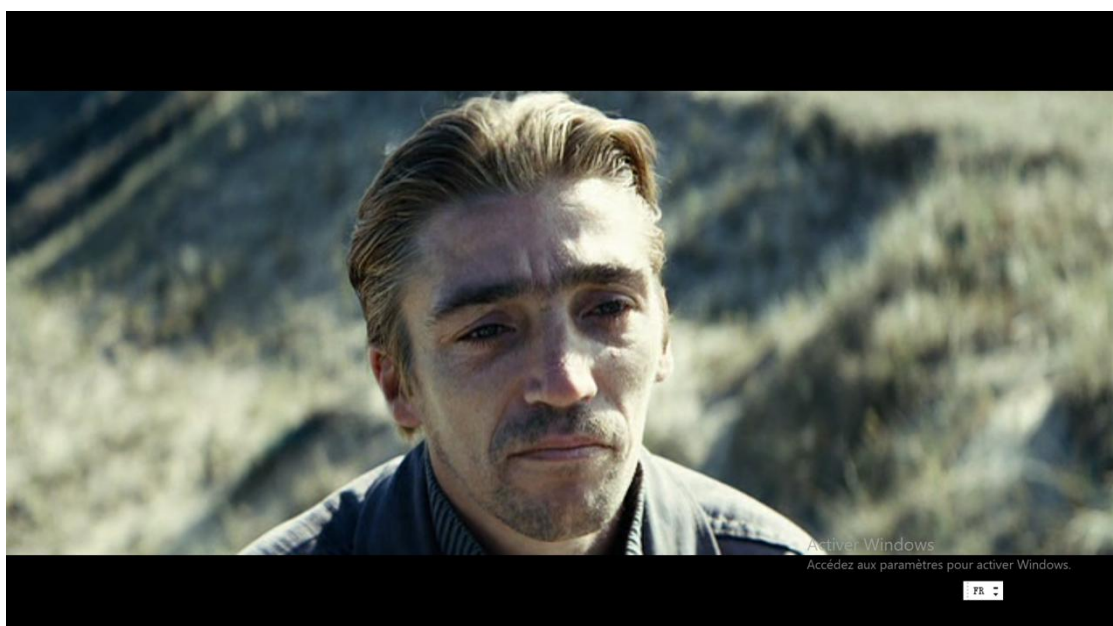
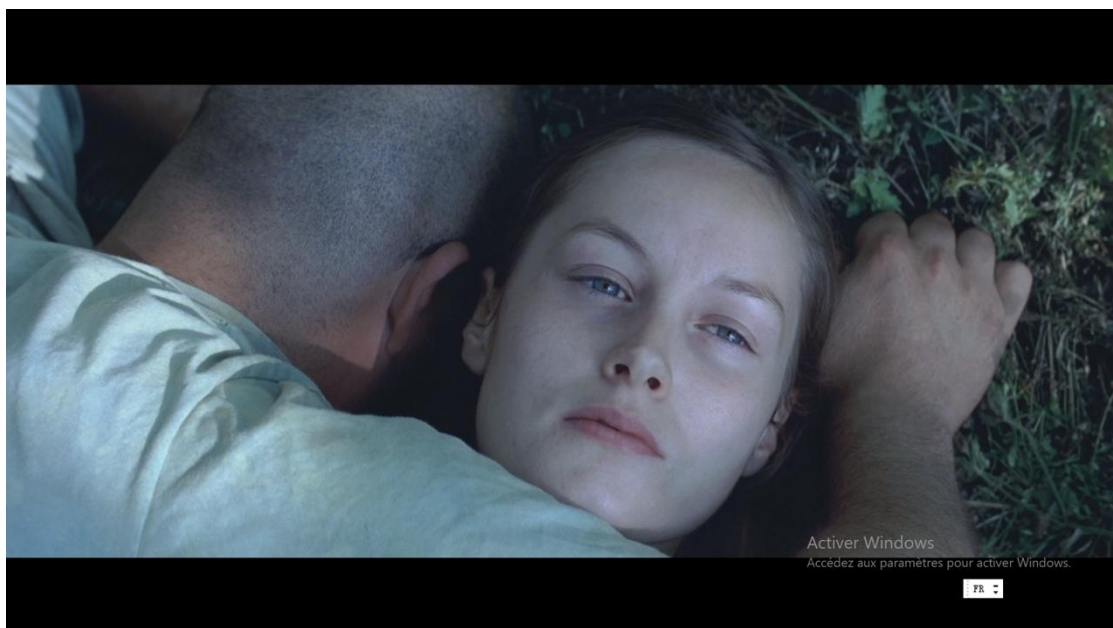


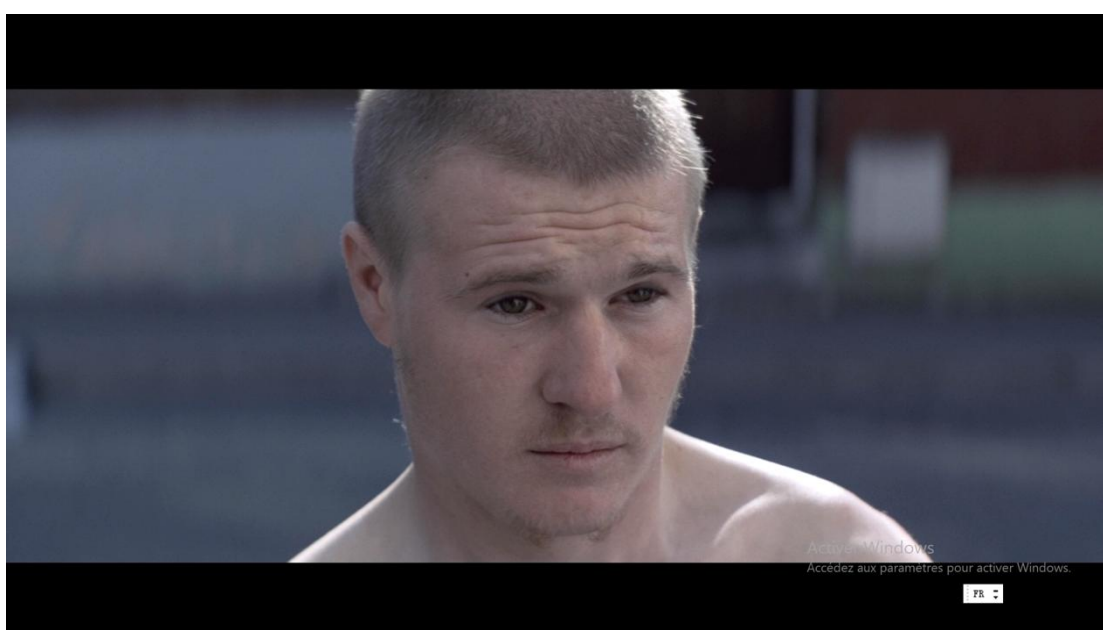
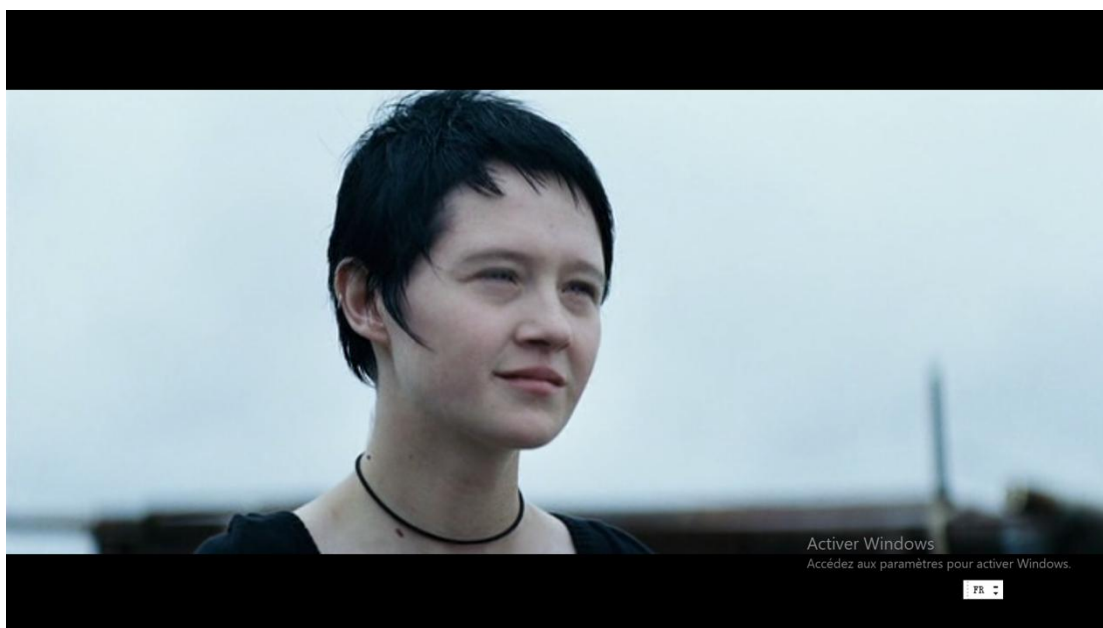


Fig. 24, 25, 26, 27 et 28

Bruno Dumont met en contraste le renflement marqué d'un nez avec le contour net d'une joue pour imprimer sur le visage la maladresse souvent observée dans le domaine verbal. Cette « monstruosité » faciale est exploitée par le réalisateur pour compenser le recul de l'expression verbale, la régression morale, et l'inhibition des émotions, atténuant ainsi les symptômes d'une quasi-aphasie. À travers l'utilisation intensive du gros plan, notamment sur les visages ou les joues, Dumont intensifie l'intimité corporelle et renforce la proximité des individus.

La figure de Demester évoque une époque révolue, survivant à la périphérie d'une existence à la fois conservatrice et marginalisée, profondément ancrée dans la ruralité et la vie villageoise. Nous avons inclus ci-dessous les portraits individuels des acteurs dans le rôle principal, ainsi que des groupes de visages des autres figurants. En se concentrant sur les gros plans, Dumont capture ces visages en mouvement : il sculpte leur image à travers des variations de lumière et des angles de prise de vue divers, créant des sortes d'« effigies » ancrées dans le monde rural.





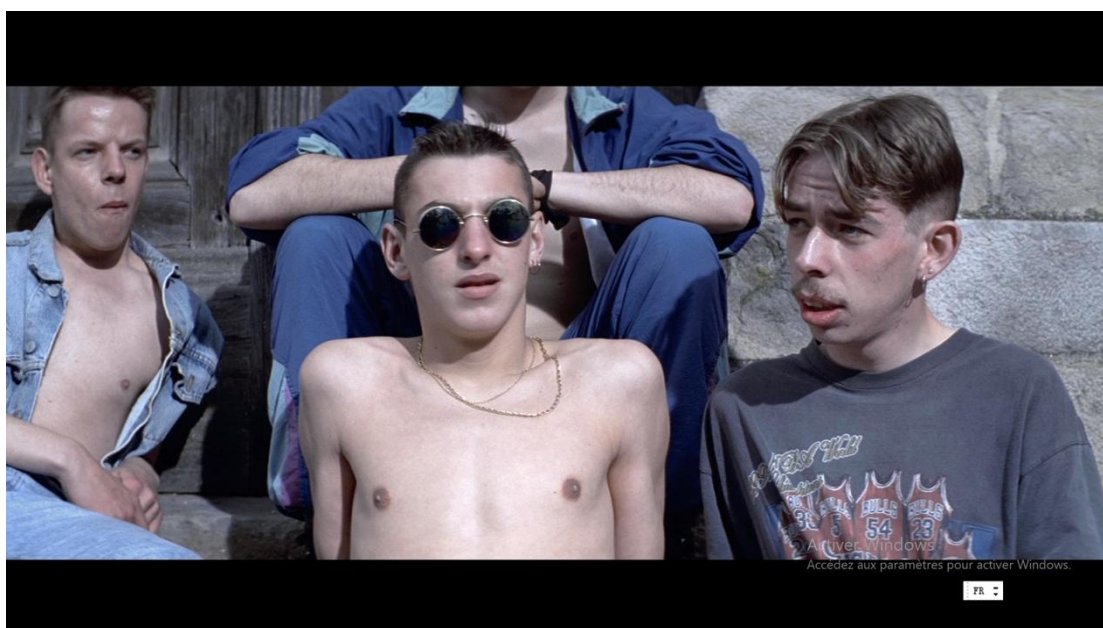






Fig. 29 - 38

Le mode d'apparition de ces visages s'apparente à l'art de la sculpture, leurs traits font partie d'un dispositif plastique, Dumont choisissant délibérément des acteurs ayant des particularités faciales, voire des dissymétries ou des disproportions évidentes, accentuant ainsi l'effet de différence. Le cinéaste nous permet ainsi de les considérer comme des figures remarquables. En conséquence, grâce à la présence de ces figures, il nous guide à travers une mémoire étendue. En tissant constamment des liens et des

connexions entre le passé et le présent, le spectateur parvient à identifier la communauté qui se trouve, visible et persistante, dans une zone marginale.

Au-delà d'une figure identifiable, le visage fait évidemment partie du corps humain. Il établit aussi un rapport avec le corps, dont la beauté singulière réside encore dans la réalisation d'un portrait sculpté, lequel nous dévoile une vérité du corps. En prolongeant la durée du « plan-visage », en dessinant une manière de statue et de localisation paysan-pays, Dumont tente de capturer la forme charnelle d'une matière substantielle pour immortaliser des instants physiques et les enregistrer, de façon fragmentaire, dans cette partie du corps qui semble peut-être la plus importante. Le visage, qui dialogue toujours avec l'appareil cinématographique, permettant une contemplation en gros plan, est au cœur de ses films. De là découle une sorte de « visage-graphie » ; l'art d'exprimer et d'exécuter sur et avec le visage, métaphore évidente de la beauté du corps.

La focalisation sur le visage, orchestrée par l'œil de la caméra, adopte diverses formes et constitue la représentation la plus directe des traits des habitants de la région. Leurs visages, bien plus que de simples parties du corps, sont présentés comme des sculptures vivantes, où les disproportions, les discordances et les dissymétries sont sacralisées. Ainsi, la beauté trouve sa source au cœur même des tensions constantes qui animent le visage.

Troisième partie : une marginalité rural

Toujours ancré dans un même territoire, le Nord de la France, le cinéma de Bruno Dumont œuvre à la « re-connaissance » de la ruralité tout en mettant en lumière une marginalité rurale particulièrement saillante.

Comme le souligne Jacques Rancière, « L'art du cinématographique ne peut être que le déploiement des puissances spécifiques de sa machine. Il existe à travers un jeu d'écarts et d'impropriétés ⁴² ». Cette idée d'un « jeu d'écarts et d'impropriétés » souligne que le cinéma trouve sa puissance créative lorsqu'il dévie des attentes conventionnelles. Bruno Dumont, en plaçant son cinéma à la périphérie, dans les marges rurales souvent ignorées par les représentations habituelles, exploite précisément cette déviation pour révéler une ruralité marginalisée.

Cette marginalité rurale chez Dumont s'inscrit étroitement dans le concept de résilience, défini comme la capacité de surmonter un traumatisme et de se reconstruire malgré les circonstances adverses. Étymologiquement dérivé du latin « resilio » (« rebondir, résister »), ce concept décrit parfaitement la condition des personnages dumontiens, souvent marqués par la précarité sociale (jeunes chômeurs, ouvriers, vagabonds). À travers leurs silences, leur violence ou encore leur sexualité, ils manifestent une résistance profonde aux normes établies, incarnant la résilience face à leur marginalisation.

Les choix narratifs et esthétiques du cinéaste, tels que la lenteur narrative, le rythme particulier ou encore la représentation insistante d'espaces périphériques, ne se limitent pas à une simple démarche stylistique. Ils constituent une exploration approfondie de la capacité de ces personnages à préserver leur individualité et leur vitalité malgré leur marginalisation sociale et géographique.

De plus, Dumont introduit dans ses films des thématiques métaphysiques, mystiques et spirituelles, telles que la vie, la mort, la morale ou le surnaturel, situant ainsi ses personnages non seulement dans une marginalité sociale, mais aussi existentielle.

⁴² Jacques Rancière. *Les Écarts Du Cinéma*. La fabrique; 2011. p. 31

Cette superposition d'une « marge dans la marge » révèle la complexité profonde des personnages et des espaces ruraux qu'il filme.

L'œuvre de Bruno Dumont devient ainsi une réflexion intense sur la condition humaine, explorant comment la marginalité rurale est à la fois un lieu d'exclusion et un espace de résilience. En embrassant ces marges multiples, Dumont transforme son cinéma en un espace de résistance artistique et philosophique, invitant le spectateur à une introspection profonde sur les territoires ruraux et les âmes marginalisées qu'il dépeint.

CHAPITRE III - Des gestes marginalisés

III. 1 Persistance du silence

Le cinéma de Bruno Dumont témoigne d'une fascination marquée pour le silence des espaces traversés et son impact sur le mutisme des individus et des communautés. Ses personnages, souvent relégués à la périphérie de la société, loin de l'agitation liée au pouvoir, recherchent une forme de vitalité distincte, ancrée dans l'invisible et l'inaudible. Cette quête les conduit aux confins de ce qui est perceptible, là où les frontières entre le visible et l'invisible s'estompent. La contrainte des conventions sociales joue un rôle prépondérant dans cette inhibition, captivant ainsi l'attention de Dumont. L'emploi du silence par le cinéaste n'est pas simplement une absence de bruit ; il devient un espace expressif, reflétant une tension entre l'intériorité des personnages et les forces externes qui les marginalisent. Dumont utilise le silence pour explorer les thèmes de l'aliénation et de la quête d'authenticité dans un monde souvent bruyant et oppressant.

Cependant, il est également pertinent de noter que les personnages de Dumont, par leur caractère primitif, leur animalité et leur grossièreté, ne sont pas prisonniers des conventions sociales établies. Cette marginalité, en les éloignant des centres de pouvoir et des normes urbaines, leur permet de manifester une forme d'authenticité brute. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce ne sont pas des personnages

inhibés par les conventions sociales, mais au contraire, ils semblent en être libérés. Leur éloignement géographique et social les place en dehors des normes et des attentes de la société conventionnelle, leur permettant de vivre selon leurs propres règles et instincts.

Dans un monde où les conventions sociales attendent des individus qu'ils soient constamment en dialogue et en expression, le silence devient une forme de résistance et d'affirmation de soi. En choisissant le silence, ces personnages refusent de se conformer aux attentes sociales et revendiquent leur propre manière d'exister.

Comme l'écrit Jacques Rancière :

« [Le cinéma] ne reproduit pas les choses telles qu'elles s'offrent au regard. Il les enregistre telles que l'œil humain ne les voit pas, telles qu'elles viennent à l'être, à l'état d'ondes et de vibrations, avant leurs qualifications comme objets, personnes, événements identifiables par leurs propriétés descriptives et narratives.⁴³ »

S'appuyant sur les réflexions de Jean Epstein, Jacques Rancière souligne la capacité unique du cinéma à capturer la réalité non pas telle qu'elle est perçue à l'œil nu, mais dans son essence la plus profonde, à travers les ondes et vibrations qui précèdent la catégorisation des objets, personnes ou événements par leurs attributs descriptifs et narratifs. Cette perspective met en lumière la faculté du cinéma à transcender la simple représentation visuelle pour explorer les aspects invisibles et subtils de l'expérience humaine, offrant ainsi une immersion dans les dimensions cachées de l'existence.

Le silence, dans ce contexte, émerge comme un outil puissant de cette exploration, permettant de capter l'essence des phénomènes avant qu'ils ne soient circonscrits dans le langage ou la représentation visuelle. Il s'agit d'une dimension où les aspects non verbaux de l'expérience humaine, tels que les interstices entre les mots, les actions, et les émotions non exprimées, peuvent être sondés et exprimés. Le cinéma devient alors un vecteur pour dévoiler ces « ondes et vibrations », révélant une présence persistante qui transcende la narration et la description conventionnelles.

⁴³ Jacques Rancière. *La Fable Cinématographique*. Éd. du Seuil; 2001. p.8

L'approche dumontienne du silence, composante essentielle de son langage cinématographique, fait une large place à l'écoute, à l'introspection, voies d'accès à une dimension spirituelle, et soulignant le rôle crucial du silence dans l'examen de la condition humaine.

Demester: Je pars lundi.

...

Barbe: On va faire le tour.

Flandres s'ouvre sur une séquence remarquable où le silence joue un rôle prépondérant, reflétant une approche subtile de la communication non verbale entre les protagonistes. Cette scène, dépourvue de dialogues pendant près de cinq minutes, met en scène les personnages principaux dans le vaste paysage rural du Nord de la France, où le silence n'est pas synonyme d'absence de son, mais marque une réduction délibérée du dialogue verbal. Les bruits naturels et les mouvements des personnages s'harmonisent, créant une atmosphère qui transcende la simple absence de parole pour évoquer une réalité alternative.

Cette pause silencieuse, chargée de signification, annonce une séparation imminente et un bouleversement dans la relation des protagonistes, Demester et Barbe. Malgré leur proximité physique, une distance émotionnelle est palpable, leurs regards évitant soigneusement de se croiser, symbolisant ainsi leur incapacité à verbaliser leurs sentiments. Leur progression vers la profondeur de la forêt, accompagnée de ce silence enveloppant, souligne le caractère inévitable de leur séparation.



Fig. 39 et 40

Le silence dans cette séquence procède ainsi d'un écart, il fait surgir le « non-dit », offre aux personnages et aux paysages une forme de voix silencieuse. Ainsi, le silence dépasse-t-il la simple absence de son pour devenir un moyen d'explorer les

perceptions, sentiments et émotions, augmentant l'expérience cinématographique d'une dimension introspective.

« L'inconscient esthétique, celui qui est consubstantiel au régime esthétique de l'art, se manifeste dans la polarité de cette double scène de la parole muette: d'un côté, la parole écrite sur les corps, qui doit être restituée à sa signification langagière par le travail d'un déchiffrement et d'une réécriture; de l'autre, la parole sourde d'une puissance sans nom qui se tient derrière toute conscience et toute signification, et à laquelle il faut donner une voix et un corps, quitte à ce que cette voix anonyme et ce corps fantomatique entraînent le sujet humain sur la voie du grand renoncement vers ce néant de la volonté⁴⁴. »

L'analyse de Jacques Rancière sur la dualité de la « parole muette » apporte une perspective enrichissante sur le rôle de l'art en tant que médiateur entre les sphères du visible et de l'invisible, entre ce qui peut être exprimé et ce qui échappe à la verbalisation. Cette dichotomie souligne une tension intrinsèque dans l'effort de trouver un langage apte à représenter l'indicible, tout en admettant que certaines dimensions de l'expérience humaine transcendent les capacités linguistiques et rationnelles. L'art, ainsi, sert de lien entre l'individu et les forces élusives, formant un pont entre le conscient et l'inconscient, le tangible et l'intangible.

Le silence, envisagé ici, fonctionne non pas comme un vide, mais comme une expression de la parole muette, offrant une voie de communication qui dépasse la parole. Le silence, avec ses pauses et ses vides non verbalisés, devient une invitation à l'engagement actif du spectateur, l'incitant à insuffler ses propres interprétations et à solliciter son inconscient dans la création de sens.

Revenons à la séquence de *Flandres*, où Demester et Barbe s'aventurent dans une forêt isolée. Leur interaction, marquée initialement par une certaine tension, évolue vers une intimité profonde, soulignée par un silence qui dépasse la simple absence de dialogue. Ce silence, enrichissant leur proximité physique, accentue l'intensité de leur connexion non verbale. Leur acte d'amour, réalisé sans paroles, ne cherche pas à

⁴⁴ Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001, p. 41-42.

exhiber explicitement la sexualité, mais plutôt à permettre à l'ambiance naturelle, aux respirations synchronisées et aux murmures de s'épanouir. Cette scène, où l'absence de parole se mêle au toucher, aux expressions émotionnelles et au désir, crée une expérience sensorielle riche, contrastant avec le silence des personnages. Le long plan fixe sur les deux figures silencieuses peut évoquer un éventail d'émotions et de réflexions, tant du vécu du spectateur que de l'intention du réalisateur. Ainsi, le silence devient un espace propice à l'expression de l'indicible, initiant aussi un dialogue intérieur entre le film et son spectateur.



Fig. 41 et 42

La vie de Jésus, où les protagonistes s'engagent dans une interaction intime et silencieuse dans un champ, illustre également de manière poignante la capacité du cinéma à transmettre une profondeur émotionnelle et narrative sans le recours à la parole. Dans cette séquence, la caméra panoramique accompagne les deux protagonistes en moto à l'arrêt dans une partie ouverte accessible d'un champ. Puis ils descendent et continuent à pied, s'enfoncent plus loin et plus profondément dans le paysage. Ils se tiennent par la main et leurs corps s'approchent l'un de l'autre. Il y a des moments où ils se regardent tendrement et se sourient. Ils arrivent finalement dans une zone plus éloignée et tranquille où ils se détendent dans l'étendue de la nature. Ils se déshabillent tout de suite et commencent à faire l'amour. Cette scène, dépourvue de dialogue, met en avant la puissance expressive du silence, permettant aux personnages de s'abandonner entièrement à leurs désirs et émotions dans une manifestation brute et directe de leur humanité. Le silence sert ici non seulement à amplifier l'intensité de l'expérience sensorielle, mais aussi comme un vecteur de communication plus puissant que les mots pour exprimer la complexité des relations humaines.







Fig. 43, 44, 45 et 46

Le silence dans *La Vie de Jésus* transcende l'absence de son pour devenir un espace de résistance et de révélation. Les personnages, en choisissant le silence plutôt que la parole, éprouvent littéralement leur marginalité, leur « mise à l'écart » (ils sont « sans part ») non pas comme une limite, mais comme un domaine de liberté où ils peuvent authentiquement exprimer leur affection et leur désir. Ce choix révèle un paradoxe central dans la représentation de la marginalité chez Dumont : bien que relégués à la périphérie de la société, les personnages découvrent dans leur isolement une opportunité d'affirmer leur individualité et de tisser des liens profonds. Cette dynamique illustre comment, même dans l'isolement, les personnages parviennent à exprimer leur résilience et leur désir de connexion, révélant ainsi leur humanité complexe et nuancée face aux défis du monde qui les entoure.

Dans le même film, *La vie de Jésus*, le silence adopte une dimension supplémentaire, se transformant en un vecteur d'accès à la spiritualité. Le protagoniste Freddy, accablé par le désespoir après un acte de violence envers son rival amoureux, Kader, trouve refuge dans le silence de la campagne. Isolé, il se livre à une lutte physique et émotionnelle intense, évacuant sa douleur à travers des gestes de détresse contre la terre. Ce silence, lourd de souffrance, traduit l'isolement et la tourmente intérieure de Freddy, exacerbés par les épreuves personnelles qu'il endure, notamment la maladie du sida de son ami et la perte de sa petite amie. Ce mutisme devient le

reflet de sa souffrance intérieure, une forme de communication non verbale avec lui-même et avec l'univers qui l'entoure.

Cela ne lui laisse d'autre choix que de recourir à la violence comme exutoire et de se taire profondément. Cependant, à un certain moment, il regarde toujours le ciel avec sa peur, son hésitation, ses doutes. Après l'avoir contemplé quelques secondes, sa souffrance et son inquiétude s'atténuent légèrement et tout à coup son corps se fond dans l'obscurité ; plus précisément, l'espace où il se trouve se recouvre soudainement d'ombres. Ensuite, des nuages en mouvement, en gros plan, se succèdent et couvrent temporairement la lumière du soleil, avant que la clarté ne réapparaisse. Freddy se lève lentement. Après un coup d'œil sur la nature et un regard fixé vers le ciel, ce moment de contemplation semble comme par magie l'éveiller et lui faire comprendre quelque chose, comme s'il entrait dans un monde spirituel et accédait à l'invisible. Dans cet instant de silence, son agitation se calme progressivement et il retrouve sa tranquillité, atteignant un état de plénitude. Son regard se fixe devant lui alors que le film finit par un plan large où l'étendue du champ s'élargit et l'horizon s'étire jusqu'au ciel. Durant cette séquence, il ne peut que rester silencieux, tandis que sa communication sans mots avec le ciel et avec la nature lui permet de transcender un instant de souffrance et de trouver une sérénité silencieuse modelant la révélation spirituelle qu'il a reçue. « Les personnages sont, par leur silence, dans l'éloignement et dans le contact sans accès aux choses ou autres - ou sur le seuil de l'accès. Or, pareille impénétrabilité fait qu'il y a pénétration par les sens et pénétration spirituelle : leur silence est une attention profonde au visible.⁴⁵ »

Le silence de ses personnages les rend simultanément distants et en connexion avec le monde, leur offrant un rapport aux choses et aux autres qui semble à la fois limité et au seuil d'une profonde compréhension. Cette barrière apparente le guide vers une immersion sensorielle et spirituelle intense, où leur silence devient une manifestation d'attention profonde à l'environnement visible. Ainsi, le protagoniste évolue en une entité qui est à la fois invisible dans son silence et profondément spirituelle, marquant sa présence par une résonance intérieure plutôt que par des mots.

⁴⁵ Maryline Alligier, *Bruno Dumont, l'animalité et la grâce*, Paris, éditions Rouge Profond, 2012, p. 23





Fig. 47, 48, 49 et 50

Cette approche cinématographique résonne avec les observations de Jacques Rancière sur le potentiel du cinéma à capturer les aspects invisibles et inaudibles de l'existence, permettant une exploration plus profonde des « ondes et vibrations »⁴⁶ qui façonnent notre réalité. Les sensations, émotions, et désirs incarnent également cette intense

⁴⁶ Jacques Rancière. *La Fable Cinématographique*. Éd. du Seuil; 2001. p.8

lumière d'« ondes et vibrations ». En se concentrant sur les moments silencieux, Dumont invite le spectateur à pénétrer dans une sphère intime où les gestes, regards, et émotions se suffisent à eux-mêmes pour narrer une histoire d'amour et de désir, soulignant l'efficacité du silence comme moyen d'expression dans le cinéma contemporain.

L'ouverture de la séquence dans *Flandres*, où les personnages s'aventurent dans une zone isolée, illustre leur capacité à s'exprimer et à se révéler une fois éloignés du monde social. Dans cet espace marginal, le silence sert à se distancier du centre urbain, prolongeant ainsi leur acte de distinction à travers une libération des tensions corporelles et l'expression de leurs émotions et désirs.

La scène soulève également une exploration nuancée des rapports de force entre Demester et Barbe, en particulier à travers le prisme de l'intimité sexuelle. La mise en scène, notamment par l'utilisation de la contre-plongée qui isole le visage de Barbe, suggère initialement une forme de domination qu'exercerait Demester sur Barbe. Pourtant, cette perception est subtilement inversée par l'attitude de Barbe, qui, par son initiative, renverse les rôles traditionnels de pouvoir. Cette inversion est d'autant plus remarquable qu'elle est exprimée sans paroles, Demester communiquant son désir et sa frustration uniquement par le biais de cris, marquant ainsi un déplacement de la communication verbale vers une expression plus viscérale.

Cette séquence illustre avec finesse comment le silence peut fonctionner comme une résonance amplifiant la complexité des dynamiques interpersonnelles, en particulier celles liées à la domination et à la soumission. Dumont utilise le silence comme un espace riche en potentialités expressives, permettant aux personnages de communiquer leurs états intérieurs les plus profonds de manière subtile et puissante. Le silence, dans ce contexte, révèle les asymétries et les nuances des relations de pouvoir sans recourir à la verbalisation.

Ce renversement des rôles, mis en lumière par le silence, questionne les normes établies autour de la masculinité et de la féminité, tout en soulignant la fluidité et l'ambiguïté des rapports de force au sein des interactions humaines. En choisissant de focaliser sur l'expression non verbale des personnages pour explorer ces dynamiques,

Dumont enrichit la texture émotionnelle de la scène et tout en approfondissant la réflexion sur les mécanismes de communication et les jeux de pouvoir au sein des relations intimes.



Fig. 51

Un autre extrait plus violent dans *Hors Satan* explore les dynamiques de pouvoir poussées à leur paroxysme, jusqu'à la mort par étouffement, mettant en lumière les aspects les plus sombres de la nature humaine.

La femme violée: Attend

Après avoir dit ce seul mot, la victime commence à se déshabiller et puis s'allonge. Les deux personnages entament alors une activité sexuelle. Le cadre visuel choisi par Dumont, alternant entre plans larges et gros plans, accentue la gravité de l'acte. On voit alors un plan large de dos, l'homme monte sur la victime, fait remuer son corps (Fig.52). Dans ce plan, la position de son corps reflète un rapport de force inégal et déséquilibré. Ensuite, un gros plan (Fig.53) montre la femme qui perd progressivement le contrôle, physiologiquement et mentalement, ce qui déclenche une crise d'épilepsie ; elle commence à avoir la bouche pleine d'écume, elle est au bord de la suffocation. Elle ne peut parler et son silence se transforme en cris, comme une

sorte de réponse et de résistance à la réalité qu'elle ne peut maîtriser. Mais il est trop tard, elle se débat en vain. L'agresseur poursuit sa besogne, indifférent. À ce stade, il cherche même à arrêter le cri que la victime pousse. Tout d'un coup, il l'étouffe avec ses mains (Fig.54), et en même temps, bouche à bouche, tous les deux se mettent à hurler, transformant ensemble le silence en une réponse ou résistance à la réalité à laquelle ils sont confrontés. Finalement, les cris s'estompent progressivement, la victime rend son dernier souffle, laissant un silence pesant dans l'environnement qui les entoure. L'homme se lève, enfile son pantalon, dans un plan large où il se tient dans une position de domination sans conteste, comme un roi achevant sa conquête (Fig.55).

Cette séquence, tout en étant extrêmement perturbante, sert d'illustration poignante de la manière dont Dumont utilise le silence non seulement comme un élément stylistique mais aussi comme un commentaire sur la nature des relations de pouvoir et la condition humaine. En dépit des tentatives de résistance manifestées par des cris, le silence final souligne la persistance des dynamiques de pouvoir oppressives et la difficulté de les perturber. Ici, le silence est comme un symptôme de marginalisation au sein d'une hiérarchie sociale rigide. Bien que la résistance soit possible, elle se heurte souvent à l'immuabilité des structures de pouvoir, laissant le silence se renouveler sous d'autres formes, illustrant ainsi la complexité des tentatives d'émancipation dans un monde profondément inégal.





Fig. 52, 53, 54 et 55

Le silence peut aussi incarner un état de plénitude, particulièrement au sein ou face à la nature, là où prédominent la tranquillité, la sérénité et un sentiment d'unité, invitant ainsi au mutisme des personnages. Il favorise de ce fait une interaction authentique entre l'environnement et l'être humain, offrant un espace où le monde invisible se dévoile, permettant à la spiritualité de s'infuser.

Dans *Hors Satan*, le personnage du « gars » incarne la quête d'une transcendance et d'une communion avec la nature à travers le silence. Ses déambulations solitaires dans les buissons et la forêt, entrecoupées de moments de recueillement silencieux, offrent une fenêtre sur sa recherche d'une connexion profonde et spirituelle avec l'univers qui l'entoure. Ces scènes, dépourvues de dialogues, transcendent la nécessité du langage verbal pour exprimer l'échange intime et sacré entre l'homme et le cosmos.

Le silence, dans ces instants de contemplation du paysage, est chargé d'une communication non verbale intense. Il invite à une réflexion sur la place de l'homme dans le monde et sur sa relation avec une dimension plus vaste et spirituelle de l'existence. Le personnage du « gars », en s'agenouillant et en ouvrant ses mains en signe de révérence et de gratitude envers le ciel ou la nature, engage un dialogue silencieux avec le sacré, révélant une dimension spirituelle qui dépasse les limites du perceptible.

Ce recours au silence comme moyen d'accès à la spiritualité et à la clairvoyance souligne une rupture avec les contraintes de l'expression verbale, permettant une immersion dans la majesté de la nature sauvage. Chez Bruno Dumont, « les personnages, par leur corps, s'incorporent à l'espace du tangible et du visible, ils voient et touchent. Mais ils voient et touchent aussi par l'esprit de leur corps dans les choses. La pénétration de leur être au monde et à l'autre est aussi une pénétration spirituelle⁴⁷ ».

⁴⁷ Maryline Alligier, *Bruno Dumont, l'animalité et la grâce*, Paris, éditions Rouge Profond, 2012, p. 22





Fig. 56, 57, et 58

En conclusion, le silence dans l'œuvre de Bruno Dumont ne se limite pas à l'absence de parole, mais se révèle être une puissante expression, voire une incarnation de la marginalité. Cette dimension du silence s'érige en porte-voix implicite pour ceux qui sont relégués aux périphéries de la société, leur offrant un espace où exprimer leurs émotions. Loin de constituer une simple lacune communicationnelle, le silence se métamorphose en un outil de résilience, un rempart contre les rigueurs du quotidien.

Au-delà de sa fonction de refuge, le silence chez Dumont s'élève au rang de phénomène plénier, capable de révéler le domaine de l'invisible et de l'intangible. C'est un vecteur d'éveil pour des personnages en quête de sensation, il leur fraie un chemin vers une réalité transcendante. Cet espace de silence devient alors le théâtre d'une exploration spirituelle, permettant une transcendance des limites imposées par le langage et les interactions verbales conventionnelles. Si la parole est maladroite et butte sur l'inexprimable, la voix est « retraite dans un désir de se taire, un taisir sans abord⁴⁸ ».

III. 2 Sexualité

⁴⁸ Pascal Quignard, *Petits traités I*, op. cit., p. 87

Les personnages des films de Dumont s'enfoncent souvent dans un silence appuyé. À mesure que ce silence se répand et s'intensifie secrètement, il pousse à l'extrême et pousse ses personnages à recourir à la sexualité comme le moyen le plus évident de se connecter avec le monde qui les entoure, ainsi qu'entre eux. La sexualité devient alors une force de résilience face aux situations de stress social et psychologique, se détachant de sa fonction initiale comme indicateur de tension ou de réaction physique. Elle transcende ainsi sa dimension purement physique et charnelle pour s'ériger en mode d'expression fondamental, facilitant ainsi l'établissement de liens profonds dans un cadre où les voies de communication traditionnelles sont souvent obstruées ou insuffisantes.

Toutefois, il convient de souligner que l'expression de la sexualité chez Dumont n'est pas toujours empreinte de plaisir ou de satisfaction, reflétant ainsi la complexité des relations humaines au sein du milieu qu'il raconte. Plutôt que d'être envisagée sous un angle exclusivement érotique ou heureux, la sexualité est présentée comme un aspect intrinsèque de l'existence humaine, essentiel à la compréhension des dynamiques de pouvoir, de désir, et de connexion au sein d'espaces marginalisés. Elle devient un langage corporel à travers lequel les personnages tentent de communiquer leurs émotions les plus profondes, leurs désirs inexprimés, et leur aspiration à une forme de communion avec la nature et avec l'autre.

Dans *Flandres*, le retour de Demester du champ de bataille marque le début d'une phase nouvelle et complexe de sa relation avec Barbe. Leur réunion, empreinte d'un silence quasi total, reflète la profondeur de leur expérience partagée et de leur isolement mutuel. Leur marche silencieuse vers un petit bois, loin des regards et des paroles, souligne leur choix de la sexualité comme principal moyen de communication après une longue séparation. Cette scène, délibérément dépouillée de détails explicites sur leur intimité, se concentre plutôt sur les expressions faciales et l'environnement naturel qui les entoure, mettant en lumière la complexité de leurs émotions.

Le plan rapproché sur le visage de Barbe, illuminé par un rayon de soleil filtrant à travers les arbres, capte un moment d'intimité teinté d'ambivalence. Son expression,

mêlant absence de plaisir et profonde réflexion, suggère que leur acte sexuel dépasse la simple quête de satisfaction physique. Il symbolise une tentative de rétablir une connexion perdue, de combler le vide laissé par l'absence et le silence. Dans ce contexte, la sexualité transcende sa fonction primaire pour devenir un acte de communication corporelle, un langage silencieux à travers lequel ils tentent de renouer, de se redécouvrir et de guérir les blessures laissées par le temps et la distance.

Cette séquence illustre comment Dumont utilise la sexualité non pas comme une fin en soi, mais comme un moyen de perturber et de remettre en question l'ordre établi. L'acte d'amour devient un acte de résistance contre l'isolement, un moyen de dépasser les limites de l'individualité pour atteindre une forme d'unité transcendante avec l'autre et avec la nature elle-même. Dans cet échange, les frontières entre les personnalités commencent à s'estomper, laissant place à une dissolution des structures individuelles jusqu'à ce qu'ils fusionnent en une seule entité, en parfaite harmonie avec le monde naturel qui les entoure.

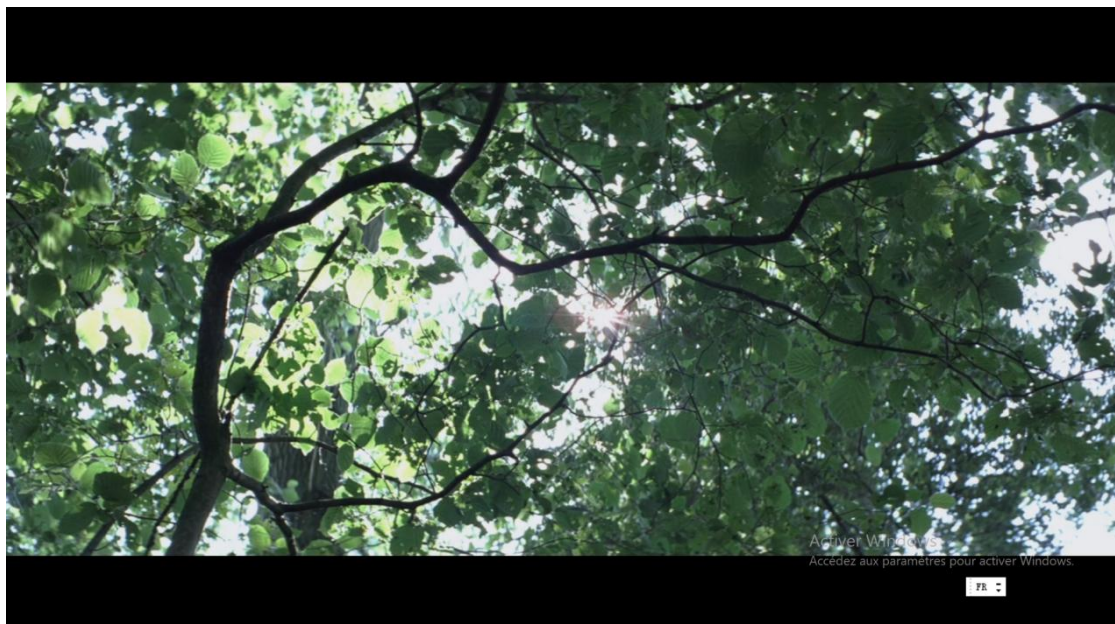




Fig. 59 et 60

La sexualité peut également servir de moyen pour transcender les limites spatiales. En faisant l'amour sans retenue, de manière à la fois spontanée et aléatoire, que ce soit dans les champs (comme dans *Flandres*), sur l'herbe (comme dans *Hors Satan*), ou sur les rochers (comme dans *Twentynine Palms*), les personnages qui se situent en marge défient délibérément la rationalité et les conventions sociales, voire s'en moquent pour simplement libérer leurs émotions et leurs désirs intérieurs. La sexualité s'avère également être un puissant vecteur de transgression des frontières, tant spatiales que sociales. À travers des actes sexuels, dépeints avec spontanéité et intensité, dénués de contraintes, réalisés dans des lieux périphériques – champs ouverts de *Flandres*, herbes sauvages de *Hors Satan*, ou roches isolées de *Twentynine Palms* –, les personnages expriment une volonté de s'affranchir des normes établies. Ces scènes d'intimité, capturées en plein air, mettent en lumière une quête de liberté, une résistance contre les carcans de la société, et un désir ardent de vivre selon leurs propres termes.

Cependant, cette quête de liberté à travers la sexualité peut également prendre des tournures plus sombres, transformant l'acte en une expérience de domination, de violence, et parfois de tragédie. L'exemple de « le gars » dans *Hors Satan* est particulièrement éloquent : sa transformation de figure marginale en entité dominante, marquant sa renaissance ou même une forme de reconnaissance, à travers une

dynamique sexuelle destructrice, souligne la capacité de la sexualité à conférer pouvoir et contrôle. Ce passage à l'acte, loin d'être une libération, se mue en un affrontement où la sexualité devient le théâtre d'une lutte de pouvoir, révélant la dualité inhérente à l'expérience humaine.

Ainsi, chez Dumont, la sexualité n'est pas seulement un moyen d'expression ou de connexion ; elle est également un prisme à travers lequel sont explorées les dynamiques de pouvoir, la violence et la transformation de soi. Ces scènes de sexualité agissent comme des révélateurs des tensions sous-jacentes à la marginalité, mettant en lumière les conflits intérieurs et les désirs refoulés des personnages. Elles interrogent la nature du consentement, la violence intrinsèque à certaines relations de pouvoir, et la capacité de l'individu à transcender sa condition.

Bruno Dumont transcende la simple représentation de la sexualité en tant qu'élément de l'expérience humaine pour la positionner comme un geste à la fois politique et poétique, un espace de résistance contre les contraintes sociales et une célébration de la liberté de l'individu. Sa démarche poétique invite à une redéfinition des frontières entre le corps et l'espace, l'individu et la collectivité, la personnalité et l'environnement, l'intimité et la socialité.

D'un point de vue politique, Dumont utilise la sexualité comme un outil critique pour sonder les abysses de l'âme humaine et les contradictions de la société. Par le biais de ces représentations crues et sans filtre, il provoque une réflexion sur la nature des relations humaines, la fluidité des identités et la perpétuelle oscillation entre domination et vulnérabilité.

En somme, chez Dumont, la sexualité dépasse sa dimension purement sensorielle pour interroger les conventions sociales, les dynamiques de pouvoir, et les modes d'expression de l'individu. Elle devient une force critique et créative, révélant la sexualité comme une dimension fondamentale de la lutte pour la compréhension de soi et l'affirmation dans un monde complexe et souvent contradictoire. Son œuvre nous convie à une introspection sur la capacité de l'être humain à transcender ses conditions initiales et à réinventer continuellement sa place au sein du tissu social.



Fig. 61

III. 3 Violence

Le silence, souvent interprété comme une forme de résistance subtile née de la marginalisation, contraste fortement avec la sexualité, laquelle agit comme un mécanisme de transgression des frontières de cette même marginalité. Toutefois, lorsque ces dynamiques sont submergées par la violence, celle-ci atteint son paroxysme. Plus elle est réprimée longtemps et profondément, plus la réaction est puissante, telle un ressort qui, libéré d'une tension extrême, se déploie en une force à la fois terrifiante et destructrice. La violence ne se contente plus de repousser les frontières de la marge ; elle vise à éradiquer l'individu lui-même, tant physiquement que psychologiquement, cherchant à annihiler l'altérité incarnée par le corps de l'autre, symbolisant la tentative ultime d'effacer toute trace de différence ou de résistance. Comme l'écrit Jacques Lacan : « La férocité de l'homme à l'endroit de son semblable dépasse tout ce que peuvent les animaux et, à la menace qu'elle jette à la nature entière, les carnassiers eux-mêmes reculent horrifiés⁴⁹. »

Cette escalade de la violence est illustrée de manière frappante dans *La vie de Jésus*. Kader roule sur sa moto tranquillement, sans se rendre compte de l'approche de ses ennemis. Au milieu d'une route de campagne, Freddy et ses amis, imposant leur

⁴⁹ Jacques Lacan, *Introduction théorique aux fonctions de la psychanalyse en criminologie*, in écrits, op.cit., p. 147

présence, se rapprochent de lui en voiture. Ils accélèrent brutalement, puis percutent Kader et le font tomber dans le fossé. Ils insultent Kader en lui donnant des coups de poing et de pied. À ce moment-là, Freddy perd son sang-froid sous l'influence de sa jalousie et de son hostilité envers son rival. Dans un gros plan, la caméra cerne le visage de l'agresseur, Freddy, alors qu'il continue à lui donner des coups de pied à la tête avec une violence extrême, sans aucune pitié. Finalement, ils attachent Kader à la voiture et prennent la fuite. Suit un gros plan sur le visage ensanglanté de Kader qui n'arrive plus à bouger. Ici, la violence achève la destruction totale du corps d'autrui.





Fig. 62, 63, 64 et 65

Dans *Hors Satan*, la violence est employée comme un moyen de révélation, exposant la force annihilatrice qui vise à éliminer les plus faibles - en l'occurrence, les animaux - et à perturber l'ordre naturel où seules les entités les plus fortes sont censées survivre. Cette vision brutale est incarnée par « le gars », qui, armé de son fusil, abat un chevreuil. Il le retrouve gisant sur le sol, entre la vie et la mort, et achève son acte par des coups de pierre répétés jusqu'à défigurer complètement la tête de l'animal. La violence, dans sa forme la plus pure, se manifeste ici par la destruction totale du corps de l'être le plus marginalisé : l'animal, situé à la périphérie de la société humaine.





Fig. 66, 67 et 68

Ce monde marginal, par essence, ne s'aligne pas sur les notions de justice et de loi régissant la société « normale ». Dans ce cadre, la violence émerge comme l'unique norme de ce monde périphérique, une sorte de « loi de la jungle ». Il apparaît que la violence ramène la marginalité à son état le plus primitif d'existence, dans un contexte animalier où la survie du plus apte prévaut, qu'il s'agisse de la domination du mâle sur la femelle, du fort sur le faible, ou de l'humain sur l'animal. Ainsi, la violence semble souvent être le seul moyen d'affirmation de puissance.

Cependant, Dumont démontre que la violence, malgré sa capacité à anéantir la marginalité initiale, ne confère pas aux agresseurs une suprématie durable ou une position de domination absolue. Au contraire, elle conduit à des impasses, générant une nouvelle forme de marginalité : celle de la fuite (*Hors Satan*) , celle de la paralysie (*La vie de jésus*), celle du repentir en permanence (*Flandres*). Ces conséquences illustrent l'inefficacité fondamentale de la violence à résoudre les dilemmes profonds de l'existence, plongeant davantage les personnages et la société dans un état de détresse et d'isolement.

Conclusion

L'œuvre cinématographique de Bruno Dumont s'inscrit dans une cartographie singulière du Nord de la France, où ruralité et marginalité deviennent les vecteurs d'une exploration esthétique, éthique et métaphysique. À travers ce que nous avons nommé une esthétique des écarts, Dumont élabore une vision du monde où paysages, corps et gestes marginaux révèlent les tensions invisibles qui traversent notre époque.

Dans une première approche, nous avons mis en lumière la manière dont Dumont procède à une re-connaissance de la ruralité : les paysages, loin de se limiter à de simples décors, deviennent des entités actives, presque vivantes, qui absorbent les personnages et façonnent leur intériorité. La durée étirée des plans et le regard suspendu ouvrent l'accès à une réalité souterraine, silencieuse, parfois oubliée. Ce cinéma du territoire s'apparente alors à une pratique de dévoilement, attentive à ce que le cinéma dominant tend à rejeter hors champ.

La deuxième partie nous a permis d'approfondir une géographie humaine, où les figures des paysans et des marginaux s'inscrivent dans une tension constante entre figement rituel et expression brute. Dumont donne voix – ou plutôt silence – à des existences mutiques, disqualifiées ou exclues, en leur conférant une présence quasi sacrée. Le visage sculpté, la langue ancrée, la vie figée dans ses rituels ou détachée de toute filiation sociale composent une constellation humaine dense, irréductible à toute sociologie simpliste.

Enfin, nous avons analysé comment cette esthétique débouche sur une marginalité rurale, où les corps et les âmes se manifestent dans des écarts radicaux : silences, sexualité, violence, spiritualité. Ces formes d'errance ou de désaffiliation dessinent les lignes de faille d'un monde en perte de repères, tout en incarnant les lignes de force d'un cinéma qui interroge la norme. À travers des gestes inconscients, des échappées mystiques et des désorientations narratives, Dumont ouvre un espace de pensée où la marge devient le lieu d'une reconfiguration ontologique.

Ainsi, l'esthétique des écarts chez Dumont n'est pas un simple motif formel, mais bien une démarche philosophique et politique. Elle engage une relecture du visible, un

ralentissement du regard, et une remise en question des hiérarchies de la représentation. En donnant voix et image à ce qui est « à côté », Dumont compose un art du détour et du déplacement, où l'image devient carrefour : entre le territoire et le mythe, entre l'individu et le collectif, entre l'ici et l'ailleurs.

Ses films ne nous offrent pas seulement une vision du Nord, mais bien un monde en marge, où se jouent les formes contemporaines de l'altérité. En cela, ils nous rappellent que le cinéma peut encore être un lieu de résistance – poétique, politique et existentielle – face à l'uniformisation des regards.

Cependant, au moment de conclure ce mémoire, il importe de reconnaître que certains écarts demeurent encore à explorer. Ces dimensions, bien qu'absentes des développements centraux, prolongent pourtant la logique de cette esthétique des écarts dans sa continuité et ses mutations récentes. C'est notamment le cas de l'introduction progressive de l'humour noir, particulièrement dans *P'tit Quinquin*, *Ma Loute*, *France* ou encore *L'Empire*. Ce virage n'est pas une rupture mais un prolongement — une nouvelle strate d'écart, où le grotesque et l'absurde deviennent des outils de critique sociale.

Dans *P'tit Quinquin*, la série, peuplée de personnages excentriques, amplifie cette dimension. Les dialogues truculents, la grossièreté assumée, les comportements absurdes ne servent pas uniquement à divertir, mais à révéler les fractures sociales. Une scène emblématique l'illustre : l'inspecteur Van der Weyden, maladroit et pathétique, peine à franchir une simple clôture sur une scène de crime. La caméra suit son effort dérisoire, accentuant par le plan-séquence la trivialité du geste. L'humour qui en émerge ne masque pas l'échec de la parole et du sens : il dévoile un monde dérégulé, où l'enquête – métaphore de la quête de sens – tourne à vide. Le comique devient alors révélateur de vérité.

Cette bifurcation stylistique dans l'œuvre de Dumont n'est pas un écart gratuit : elle renouvelle l'esthétique des marges en y injectant une énergie de déstabilisation. De même, dans un registre tout autre, l'intégration du black métal dans *Jeannette et Jeanne* constitue un autre geste d'écart radical. Ce choix sonore, qui semble a priori contradictoire avec la figure canonique de Jeanne d'Arc, crée un court-circuit symbolique et sensoriel. Le black métal, saturé de références

apocalyptiques et anticléricales, entre en tension avec la ferveur mystique de Jeanne — générant une friction féconde entre sainteté et révolte.

En empruntant cette voie dissonante, Dumont ne cherche pas la provocation gratuite, mais produit une œuvre hybride, une forme de biopic transgressif qui met en crise les récits historiques et les codes du sacré. Ce montage d'incongruités ouvre un espace de relecture, notamment à travers le prisme de Charles Péguy, dont l'écriture poétique irrigue le texte du film. Ce dernier, reconnu pour son lyrisme et sa profondeur spirituelle, offre une vision de Jeanne qui peut coexister avec l'intensité émotionnelle et la gravité du black métal. Le black métal devient ici l'expression sonore d'un combat intérieur, d'une extase spirituelle, d'un sacrifice hors normes.

Ces gestes de rupture – qu'ils soient humoristiques ou musicaux – élargissent la définition de l'écart. Ce dernier n'est plus seulement géographique ou social, mais formel, symbolique, esthétique. En cela, Bruno Dumont renouvelle sans cesse son langage cinématographique tout en restant fidèle à ses préoccupations fondatrices : interroger les limites de la représentation, sonder les failles de la condition humaine.

En dernière instance, c'est peut-être là que réside le véritable geste de contemporanéité de Dumont. L'écart, chez lui, devient un dispositif critique et spéculatif : il ne vise pas à marginaliser pour exclure, mais à déplacer pour mieux voir. Dans *L'Empire*, cette logique atteint son point culminant : en projetant un regard extraterrestre sur le monde, Dumont adopte une perspective de distanciation radicale, un point de vue du futur qui interroge nos valeurs présentes.

On se souvient ici des mots de Serge Daney suggérant que le cinéma incarne éternellement l'enfance⁵⁰, car le spectateur, comme l'enfant, découvre un monde à la fois familier et étrange à travers l'écran. Dumont embrasse cette vision, plaçant souvent ses narrations et ses personnages à la marge, là où ils peuvent observer sans être totalement absorbés par les contraintes de leur environnement. Cette marginalité n'est pas seulement spatiale mais aussi temporelle et philosophique, reflétant la contemporanéité, parce qu'il défie constamment la manière dont nous percevons et

⁵⁰ « C'est l'enfance le cinéma, ce n'est pas l'adolescence. Le cinéma c'est l'enfance, c'est-à-dire c'est un sentiment beaucoup plus intense et beaucoup plus insouciant et beaucoup plus grave de ne pas faire partie du monde, ou d'être toléré par extrême justesse dans le monde tel qu'il est... » dans Serge Daney, *Itinéraire d'un "ciné-fils"*, 1992.

nous engageons avec ce temps.

Ainsi, l'œuvre de Dumont, à travers l'esthétique des écarts, se révèle profondément contemporaine, non seulement en termes de contenu mais aussi de forme. En se tenant à la marge, en adoptant pour ainsi dire le regard d'un enfant (ou d'un philosophe), Dumont conduit le spectateur à reconsidérer les idées reçues, à réévaluer ses perceptions et à réimaginer notre rapport au monde.

Bibliographie

Ouvrages portant sur le cinéma de Bruno Dumont

ALLIGIER Maryline, *Bruno Dumont, l'animalité et la grâce*, Pertuis, éditions Rouge Profond, 2012

BAYON Estelle, *L'élévation par la terre*, Paris, éclipses, 2011

BENJAMIN Thomas, *Le cinéma de Bruno Dumont en fragments alphabétiques*, sous la directions , droits réservés WARM, Laval, avril 2021.

BROSSAT Alain ; DANIEL Joachim , *Bruno Dumont ou le cinéma des Z'humains*, Paris, L'Harmattan, 2021

DUMONT Bruno, *La Vie de Jésus*, Paris, Dis Voir, 1996.

DUMONT Bruno, *L'humanité*, Paris, Massot, 2001.

DUMONT Bruno, *P'tit Quinquin (scénario)*, Paris, Éd. Petits Matins, 2015.

ORS, Sébastien; TANCELIN Philippe; JOUVE Valérie, *Bruno Dumont*, Paris, éditions Dis Voir, 2001

Articles portant sur le cinéma de Bruno Dumont

ALLOUCHE Claire, « La solution se trouve dans le paysage » : *P'tit Quinquin* (2014) de Bruno Dumont ou le paysage du Nord comme motif sériel », *Entrelacs* [En ligne], Hors-série n° 4, 2016

BEGHIN Cyril, « Hors Satan, Grand Dehors », *Cahiers du cinéma*, n°671, octobre 2011, pp. 28-30

DARRAS Matthieu, « Le cinéma est pour le corps », *Positif*, n°511, septembre 2003, pp. 50-53

DELORME Stéphane, « La vie d'une biche », *Cahiers du cinéma*, n°650, novembre 2009, pp. 39-46

DELORME Stéphane, « Sur la terre plus qu'au ciel », *Cahiers du cinéma*, n°615, septembre 2006 pp. 10-12

DELORME Stéphane, « Bombe », *Cahiers du cinéma*, n°703, Septembre, 2014.

DUMONT Bruno, « Travail du cinéaste », dans ORS, Sébastien, TANCELIN Philippe et JOUVE Valérie, *Bruno Dumont*, Paris, Dis Voir, 2001, pp. 11-22

DUMONT Bruno, « Notes de travail sur La vie de Jésus », *Positif*, n°440, octobre 1997.

Entretiens

BARBIER Brigitte, « Le directeur de la photographie Guillaume Deffontaines parle de son travail sur "P'tit Quinquin", de Bruno Dumont », Association française des directeurs de la photographie cinématographique, Mai 2014. URL : <https://www.afcinema.com/Le-directeur-de-la-photographie-Guillaume-Deffontaines-parle-de-son-travail-sur-P-tit-Quinquin-de-Bruno-Dumont.html/>

FIANT Antony, « Un film du papier à l'écran », Les grandes leçons cinématographiques, Patrick Le Goff, 11 Janvier 2007, 63 min

LECORNE Guy, « Bruno Dumont vu par son monteur », Universcine, 2010, URL : <https://www.universcine.com/articles/guy-lecorne-j-ai-tout-de-suite-senti-chez-dumont-un-cineaste-puissant/>

PERE Olivier, « P'tit Quinquin, rencontre avec Bruno Dumont », Arte France, 31 août 2014, URL : <https://www.arte.tv/sites/olivierpere/2014/08/31/ptit-quinquin-rencontre-avec-bruno-dumont/>

La ruralité

ALPHANDÉRY ET JEAN-PAUL BILLAUD; ALPHANDÉRY, *La sociologie rurale en questions*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2009

CONTAMINE Philippe, *L'impact de la guerre de Cent Ans en France sur le « plat pays » et sur la vie au village*, Paris, Presses universitaires du Midi, 2020.

HAMMAN Philippe, sous la direction de Philippe Hamman, *Ruralité, nature et environnement : entre savoirs et imaginaires*, Toulouse, Érès éditions, 2017.

LACHIVER, Michel, *Dictionnaire du monde rural, les mots du passé*, Paris, Fayard, 2006.

LE ROY LADURIE EMMANUEL, *La civilisation rurale*, Paris, Allia, 2012.

MENDRAS Henri, *Sociologie de la campagne française*, Paris, Revue française de sociologie, 1960.

La marginalité

BAREL Y, *La marginalité sociale*, Paris, PUF, 1982.

CANGUILHEM G , *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF, 1975.

FOUCAULT Michel, *Les anormaux, cours au Collège de France (1974-1975)*, Hautes Études, Paris, Gallimard/Seuil, 1999.

LEVI-STRAUSS Claude, « Introduction », in Mauss M, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1947.

PAUGAM S, *L'exclusion, l'état des savoirs*, Paris, La Découverte, 1996.

VECA S, « Démocratie. Les problèmes éthiques des sociétés démocratiques modernes », in Canto-Sperber M., *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Paris, PUF, 3e éd, 2001.

Le paysage

CORAJOURD Michel, *Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*, Arles, Actes Sud, 2010.

RITTER Joachim, *Paysage : Fonction de l'esthétique Dans La Société Moderne : de L'ascension du mont Ventoux Pétrarque et de La promenade Schiller*, Paris, Ed. de l'Imprimeur. 1997.

ROCHE, Thierry, *Cinéma-paysages: carnet de notes pour un film sur le Pô : éloge du silence*, Crisnée : Yellow now, 2013.

WYLIE John, Carrère Xavier, essai traduit de l'anglais par Xavier Carrère, *Paysage : Manières de Voir*, Versailles, Actes Sud, 2015.

MOTTET, Jean (dir.), *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, 1999.

ZIEGLER Damien, *La représentation du paysage au cinéma*, Paris, Bazaar&Co, 2010.

Bibliographie générale

AUMONT Jacques, *Doublures du visible : voir et ne pas voir en cinéma*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2021.

AUMONT Jacques, *De l'esthétique au présent*, Bruxelles : De Boeck Université, 1998.

BACHELARD Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Éditions Quintette, 1998 (1943).

BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, DL, 2020.

BACHELARD Gaston, *L'eau et Les Rêves : Essai Sur l'imagination de La Matière*, Paris, José Corti, 1985.

BACHELARD Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1985.

BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

BARTHES Roland, *Critique et vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 2000

BERGSON Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 2008.

BERGSON Henri, *Matière et mémoire : essai sur la relation du corps à l'esprit*, Presses universitaires de France, 2012.

CLAUDEL Paul, *L'oeil écoute*, Paris, Gallimard, coll. 1946.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. «Critique» 1983.

DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. «Critique» 1985.

LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, *Principes de la Nature et de la Grâce*, in Œuvres philosophiques de Leibniz, Paris, Félix Alcan, 1900.

MARION Jean-Luc, *Le Phénomène Érotique : Six Méditations*. B. Grasset, 2003

MORIN Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, essai d'anthropologie, Paris, Les Éditions de Minuit, 1956.

MERLEAU-Ponty Maurice, *L'oeil et L'Esprit (1964)*, Paris, Gallimard, coll. 1990

MERLEAU-Ponty Maurice, *Le Visible et l'Invisible (1964)*, Paris, Gallimard, coll. 1993

MOURE José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, l'Harmattan, 1997.

MOURE José, *Le plaisir du cinéma: analyses et critiques des films*, Paris, Archimbaud-Klincksieck, 2012.

RANCIÈRE, Jacques, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001.

RANCIÈRE, Jacques, *Le partage du sensible*, esthétique et politique, Paris, La Fabrique, 2000.

RANCIÈRE, Jacques, *Le temps du paysage, Aux origines de la révolution esthétique*, Paris, La Fabrique, 2020.

RICOEUR Paul, *Temps et Récit 2, La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil, 1984

ROBERT-Grillet Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961.

UBERSFELD Anne, *Les termes-clés de l'analyse du spectacle*, Paris, Seuil, 1996

SCHILDER Paul, Gantheret F, Truffert P, *L'Image Du Corps : Étude Des Forces Constructives de La Psyché*, Paris, Gallimard, 1980.

Filmographie

Cinéma

1993 : Paris (Paris) (court-métrage)

1994 : Marie et Freddy (court-métrage)

1997 : La Vie de Jésus

1999 : L'humanité

2003 : Twentynine Palms

2006 : Flandres

2009 : Hadewijch

2011 : Hors Satan

2013 : Camille Claudel 1915

2016 : Ma Loute

2017 : Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc

2019 : Jeanne

2021 : France

2024 : L'Empire

Télévision

2014 : P'tit Quinquin (mini-série)

2018 : Coincoin et les Z'inhumains (mini-série)