HAL
open science

Persistance et mutation du sentiment religieux dans le cinéma contemporain : autour de Hors Satan de Bruno Dumont

Adrien Valgalier

To cite this version:

Adrien Valgalier. Persistance et mutation du sentiment religieux dans le cinéma contemporain : autour de Hors Satan de Bruno Dumont. Art et histoire de l'art. 2015. dumas-02125089

HAL Id: dumas-02125089

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02125089v1

Submitted on 10 May 2019

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

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

Université Paul Valéry – Montpellier III
UFR 1 Lettres, Arts, Philosophie, Psychanalyse
Département Arts du spectacle

Master 1 Recherche - Arts du spectacle
Parcours *Études cinématographiques et audiovisuelles*

Persistance et mutation du sentiment religieux dans le cinéma contemporain : autour de *Hors Satan* de Bruno Dumont

Sous la direction de M. Guillaume BOULANGÉ

Adrien VALGALIER

Mémoire de Master 1
2014 - 2015

Sommaire

INTRODUCTION.....4

PREMIÈRE PARTIE : Réappropriation du religieux et du spirituel.....12

I. Bruno Dumont et Maurice Pialat au contact du religieux.....13
1. Bruno Dumont : un athée spirituel.....13
A. Entre ciel et terre.....15
B. La double nature des choses.....16
2. Maurice Pialat dans l'univers de Georges Bernanos.....17
A. S'approprier plutôt qu'adapter.....18
B. Rendre le fantastique réaliste.....20
3. Un regard nouveau sur le spirituel : la justesse par la distanciation.....22
A. Les dangers du film religieux.....23
B. Résurgences de cinéastes spirituels.....25
C. Le mystère humain.....25
II. Croire en la réalité.....28
1. Le réel et son dévoilement.....28
A. Réduction du réel.....29
B. Le réel comme arène.....31
2. Le corps.....33
A. Des corps-théâtres.....34
B. Des corps-premiers.....36
C. Des corps-transferts.....39
3. Le miracle : ambiguïté de la réalité.....41
A. Logique de la fragmentation.....42
B. Indécision et mystère du miracle.....44

SECONDE PARTIE : Jalons pour un sentiment religieux cinématographique.....47

I. Filmer « aux commencements, au début des gens » : altérer le réel.....48
1. Paysages et éléments naturels.....48
A. Des paysages humains.....49
B. Des résonances intimes.....51
C. Une nature harmonieuse : l'exemple de l'eau.....52
2. De la violence à la grâce : le choc des contraires.....55
A. Violence archaïque.....55
B. L'expérience de la grâce.....57
II. « L'au-delà, c'est le cinéma ».....60
1. Le spectateur : « la possibilité du cinéma ».....60
A. Le spectateur à l'écran.....60
B. Une conversation. 62
2. L'expérience filmique comme élévation : l'émotion religieuse.....64
A. Des émotions intérieures.....64
B. Le sentiment océanique. 66
C. L'hypothèse du sublime.....68

CONCLUSION.....71

BIBLIOGRAPHIE/FILMOGRAPHIE.....74

INTRODUCTION

> « Bien mieux qu'une idée, c'est un sentiment que le ciné apporte au monde.
> Pendant les films, le vieux monsieur répète à sa femme : Que c'est bête, cette histoire, ma bonne amie. Eh oui, vieux monsieur, toutes les histoires sont bêtes à l'écran. Croyez moi, c'est ce qui y est admirable. Il reste le sentiment. Mais les sentiments ne vous intéresse plus[1]. »
>
> Jean Epstein

Dans son ouvrage *L'Irréligion de l'avenir*, le philosophe Jean-Marie Guyau entend traiter la source de la religion non plus d'un point de vue physique, métaphysique ou moral, mais social. Selon lui, le religion est « une explication sociologique universelle, à forme mythique[2] ». Elle serait une réponse au besoin de sociabilité de l'Homme, à son désir de comprendre et d'organiser le cosmos. L'homme religieux, avant de croire en une ou plusieurs divinités, cherche à ressentir un lien qui l'unit à son environnement. Dans ce sens, Guyau écrit :

> « L'homme devient vraiment religieux, selon nous, quand il superpose à la société humaine où il vit une autre société plus puissante et plus élevée, une société universelle et pour ainsi dire cosmique. La *sociabilité*, dont on fait un des traits du caractère humain, s'élargit alors et va jusqu'aux étoiles. Cette sociabilité est le fond durable du sentiment religieux, et l'on peut définir l'être religieux un être sociable non seulement avec tous les vivants que nous fait connaître l'expérience, mais avec des êtres de pensée dont il peuple le monde[3]. »

Ce qu'il faut retenir ici, c'est que cette sociabilité n'est pas le fruit de la religion. Elle découle du sentiment religieux qu'éprouve l'Homme. Autrement dit, le sentiment religieux précède la religion, et non l'inverse. La religion intervient comme une réponse. Pour Guyau, « le sentiment religieux est tout d'abord le sentiment d'une dépendance[4] ». L'Homme ne se suffit pas à lui-même. Devant le spectacle de ses faiblesses et de son impuissance, il prend

1 Jean Epstein, *Bonjour cinéma*, *in Écrits sur le cinéma I (1921 – 1947)*, Paris, Éditions Seghers, 1974, p. 102.
2 Jean-Marie Guyau, *L'Irréligion de l'avenir*, Paris, Félix Alcan, 1887, sources gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75342c.image.f1>, Introduction, p. III.
3 *Ibidem*, Introduction, pp. I-II.
4 *Ibid.*, Introduction, p. IV.

conscience qu'il ne peut aboutir et survivre qu'avec un autre, qu'il soit humain ou divin. Ainsi, « le sentiment religieux se produit lorsque cette conscience de la *sociabilité de la vie*, en s'élargissant, s'étend à l'universalité des êtres, non seulement des êtres réels et vivants, mais aussi des êtres possibles et idéaux[5] ». Ce sentiment est avant tout un sentiment d'appartenance.

Nous l'aurons compris, le divin intervient comme une réponse parmi d'autre face à ce besoin de sociabilité chez l'Homme. Le sentiment religieux n'est pas intrinsèquement rattaché à un Dieu. Face au délitement des religions, le sentiment religieux est, selon Guyau, ce qui doit subsister dans son projet d'irréligion de l'avenir. Cette irréligion – qui n'est pas une anti-religion, pas même une religion, mais plutôt une forme d'« individualisme religieux[6] » - se présente comme un modèle social idéal, lavé de toutes croyances, superstitions et jugement divin. Guyau affirme que « le dogme religieux se sera éteint, mais le meilleur de la vie religieuse se sera propagé, aura augmenté en intensité et en extension[7] ». Il ajoute :

> « […] l'irréligion de l'avenir pourra garder du sentiment religieux ce qu'il y avait de en lui de plus pur : d'une part, l'admiration du Cosmos et des puissances infinies qui y sont déployées ; d'autres part, la recherche d'un idéal non seulement individuel, mais social et même cosmique, qui dépasse la réalité actuelle[8]. »

Le sentiment religieux n'est pas propre à une quelconque religion, mais bien à cet être social qu'est l'Homme. En toute logique, il est ce qui subsiste à la sortie de la religion et intervient comme une nouvelle forme de spiritualité.

Dans son article « La Double nature de la religion », l'universitaire François Fourquet précise que « le sentiment religieux a sa source dans le cœur[9] », par opposition toute pascalienne à la raison. Il n'est pas l'objet d'une action réfléchie et calculée car le cœur est « la source d'un amour spontané pour l'autre considéré comme vraiment autre, différent, et pourtant participant de la même nature sacrée que ma propre nature[10] ». Le cœur dépasse la logique individualiste car il est « l'instrument qui perçoit le sacré en soi, chez les autres et dans le monde ; et qui voit le monde tel qu'il est, ici et maintenant, et non celui de mes peurs et de mes désirs, tel que Moi-je voudrais qu'il soit[11] ». Indéniablement, le cœur est un outil de

5 *Ibid.*, Introduction, pp. IX-X.
6 *Ibid.*, Introduction, p. XV.
7 *Ibid.*, Introduction, p. XIX.
8 *Ibid.*, Introduction, p. XIV.
9 François Fourquet, « La double nature de la religion » *in* Alain Caillé (sous la dir. de), *Qu'est-ce que le religieux ?*, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte/Poche », 2012, p. 293.
10 *Ibid.*, p. 295.
11 *Ibid.*, p. 295.

sociabilité désintéressée, plus empirique que raisonné, qui décentre l'Homme de son *ego*.

Par l'éclairage de Guyau et Fourquet, le sentiment religieux s'émancipe de la religion. En siégeant dans le cœur plutôt que dans la raison, il se tourne irrésistiblement vers l'autre plutôt que vers soi. Il est la sensation d'appartenir à un Tout, d'être relié intérieurement au cosmos et au genre humain. Contrairement à la religion et aux dogmes religieux, il n'est pas une réponse au monde, mais une façon de le percevoir. Il ouvre la voie à une spiritualité sans Dieu.

Ce sentiment religieux, évoqué par Jean-Marie Guyau, éclot dans un contexte de laïcisation de la société débutée au siècle des Lumières. Face à l'inéluctable déréliction des religions révélées, certains pensent[12] qu'une religion de substitution, sans Dieu et en conformité avec le positivisme scientifique[13], devrait perdurer, ne serait-ce que pour garantir une morale et un certain ordre social. Dans une autre mesure, la fin de la religion n'inclue pas l'arrêt des questionnements métaphysiques et spirituels de l'Homme[14]. En revenant sur cette période, l'universitaire Emmanuel Plasseraud souligne que « la nécessité d'un culte religieux qui ne ressemble pas aux religions révélées du passé mais qui corresponde au monde moderne et puisse réunir les hommes, est au fondement de la théorie du cinéma comme art[15] ». Le critique et théoricien Ricciotto Canudo, impressionné par les foules qui se déplacent massivement au cinéma, décèlera dans cette nouvelle invention « notre Temple, notre Parthénon et notre Cathédrale immatériels[16] », en somme, le parfait substitut de la religion. Le spectacle cinématographique, « septième art » (réunion et perfection des six autres arts), tend à nous faire « éprouver l'émotion “templaire”, le frisson religieux, de la religion à venir[17] ».

Autour de Ricciotto Canudo vont se développer, dans les années 20, un ensemble de théories, définies par Emmanuel Plasseraud comme « post-romantiques », célébrant le cinéma

12 Hyppolyte Bernheim écrit, dans *De la suggestion dans l'état hypnotique et dans l'état de veille* (1884), qu'« un culte religieux, malgré ses imperfections, est peut-être nécessaire à l'Humanité ».

13 Auguste Comte entrevoit un positivisme religieux où l'Humanité et le progrès scientifique seraient les nouveaux Dieux.

14 A ce sujet, Marcel Gauchet note, dans *Le religieux après la religion*, que « là (…) où le recul de la religion, y compris dans le registre de la conviction privée, est le plus avancé, comme dans le cas en Europe de l'Ouest, il n'implique pas la disparition pure et simple de la préoccupation spirituelle. »

15 Emmanuel Plasseraud, *L'Art des foules. Théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France (1908-1930)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle – Images et sons », 2011, p. 242.

16 Ricciotto Canudo, « Le Septième Art et son esthétique », L'Amour de l'art, III, 5 mai 1922, pp. 158-159 *in L'Usine aux images*, Paris, Nouvelles éditions Séguier et ARTE, 1995, p. 122.

17 Ricciotto Canudo, « Lettere d'arte. Trionfo del cinematografo », Il Nuovo giornale, 25 novembre 1908, *Ibid.*, p. 30.

comme le dernier art des foules susceptible de ranimer un sentiment spirituel chez l'Homme. Abel Gance, proche ami de Canudo, prédit que « les évangiles de l'avenir seront écrits par ses doigts de feu dans les cathédrales de la lumière vivante et les nouveaux dieux parleront en images[18] ». Le cinéma est un art universel, œcuménique, susceptible de parler à l'Humanité entière car il est « la traduction du monde invisible par le monde visible, et […] cette possibilité lui confère la première place dans le langage international de demain[19] ». Dans la même veine, Élie Faure, historien des arts, alloue au cinéma une fonction religieuse. Il compare le film à une messe, en tant qu'il véhicule « par le caractère musical de son rythme et par la communion spectaculaire qu'il exige[20] » les mêmes émotions que la cérémonie religieuse. Il va plus loin en affirmant que « le Cinéma, si nous *voulons* le comprendre, doit ranimer et porter à son comble un sentiment religieux dont la flamme mourante réclame son aliment[21] ». Le cinéma n'est pas religieux mais il engage le spectateur vers une foi nouvelle par sa capacité à éveiller un sentiment religieux chez le spectateur. Sous ce jour, le cinéma rejoint le sentiment religieux tel qu'évoqué Jean-Marie Guyau. L'écran de cinéma est un lieu de réunion et d'union. Ce nouvel art est un moyen pour l'Homme de (res)sentir son attachement au monde. Il est le dernier rempart spirituel face au crépuscule des religions :

> « Il faudra faire surgir à la clarté du déroulement intérieur de notre univers spirituel, une sorte de vie panthée dont tous les passages secrets réuniront notre substance à tous ces passages visibles que le Cinéma arrache sans cesse à l'inertie du monde. C'est la condition des nouvelles extases dont la mort de tous les dieux avait paru interdire jusqu'à l'espérance. […] L'infinie diversité du monde offre pour la première fois à l'homme le moyen matériel de démontrer son unité[22]. »

Dans la même lignée mais dans une autre mesure, le cinéaste-théoricien Jean Epstein et le poète René Schwob trouvent dans le cinéma la possibilité de révéler l'invisible derrière le visible, l'âme des choses derrière le sensible. Pour Jean Epstein, le cinéma est animiste : « l'une des plus grandes puissances du cinéma est son animisme. A l'écran, il n'y a pas de nature morte. Les objets ont des attitudes. Les arbres gesticulent. […] Un panthéisme étonnant renaît au monde et le remplit à craquer[23] ». En somme, le cinéma anime le monde, le dote de

18 Abel Gance, « Comment on fait un film », conférence donnée le 14 mai 1928, *in Un Soleil dans chaque image*, Paris, CNRS Éditions / Cinémathèque françaises, 2002, p. 97.
19 Abel Gance, « Le cinéma, c'est la musique de la lumière », *Cinéa-Ciné pour tous*, 15 décembre 1923, *Ibid.*, p. 58.
20 Élie Faure, « Vocation du cinéma » (1937), *in Fonction du cinéma* (1953), Paris, Gonthier, coll. « Médiations », 1976, p. 70.
21 Élie Faure, « Introduction à la mystique du cinéma », *Ibid.*, p. 67.
22 *Ibid.*, p. 67.
23 Jean Epstein, *Le Cinématographe vu de l'Etna* (1926), *in Écrits sur le cinéma I*, *op. cit.*, p. 133.

vie dans son apparent hiératisme. René Schwob s'attache d'avantage au dévoilement de l'Homme. « Le cinéma semble être tout d'abord, et contre toute attente, un moyen d'investigation dans la vie intérieure, un prodigieux accoucheur d'âme[24] ». Idée bressonienne avant l'heure qui consacre le cinéma comme art spirituel en tant qu'il révèle un sur-réel dans la réalité filmée. Mais la force principale du cinéma est qu'il « nous révèle, de chaque personnage, le personnage le plus vrai et que la vie nous voile – l'être métaphysique[25] ». Il renoue avec l'origine de l'humain, avec sa vérité.

Aussi fort que pouvait être cet idéal de cinéma, de telles conceptions n'étaient qu'idéalistes. Le ton emphatique employé par ces différents auteurs témoigne d'une théorie plus passionnée que raisonnée, s'éloignant des réalités économiques et industrielles du cinéma pour évoluer dans des sphères idéelles. Pour Emmanuel Plasseraud, l'échec de ces théories est imputable à la fois à un contexte social défavorable se tournant vers l'individualisme ; ainsi qu'à des impératifs économiques face à la forte concurrence des films américains. Plus généralement, l'auteur souligne :

> « Aussi, si le cinéma n'est pas devenu ce que les théoriciens de la réaction post-romantique voulaient qu'il soit, c'est qu'il ne le pouvait pas. Toute forme de considération passant par des formulations au conditionnel (si les nécessités économiques n'avaient pas contraint les projets artistiques... si la politique ne s'en était pas mêlée... si la spiritualité n'avait pas été tarie par la technologie...) relève de l'illusion[26]. »

La Fin du monde (1931) d'Abel Gance, envisagé comme le premier film français parlant, aurait pu être le manifeste de ces théories mais ne sera qu'un fiasco financier, publique et critique. Amer, le cinéaste déclare : « La “machine à fabriquer le rêve” est devenue machine à fabriquer le vide dans les âmes et dans les cœurs[27] ». Vaines utopies, enthousiasmes naïfs d'une époque qui n'ont pas pu fonder une nouvelle religion et exaucer les vœux de paix et de fraternité universelle. Il faut reconnaître à ces auteurs-théoriciens leur clairvoyance face à l'étiolement des religions et leur intuitions quant aux capacités spirituelles du cinéma.

C'est dans un double dessein que nous avons pris ce détour à la fois philosophique,

24 René Schwob, *Une Mélodie silencieuse*, Paris, Grasset, 1929, p. 88.
25 *Ibid.*, p. 170.
26 Emmanuel Plasseraud, *L'Art des foules. Théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France (1908-1930)*, *op. cit.*, p. 259.
27 Abel Gance, « Comment on fait un film », conférence du 14 mai 1928, *in Un Soleil dans chaque image*, *op. cit.*, p. 97.

historique et esthétique avant d'arriver au sujet qui nous importe. D'une part, il était nécessaire de comprendre la notion de sentiment religieux dans un contexte de sortie de la religion ; d'autre part, il convenait de voir comment le cinéma a pu être envisagé, à une certaine période, comme un nouveau terrain spirituel, susceptible de réveiller chez le spectateur un sentiment religieux. Désormais, nous pouvons nous projeter dans le présent pour tenter de déceler, dans la production cinématographique contemporaine, les traces d'un tel sentiment. Nous délaissons ici les théories post-romantiques. Celles-ci ne nous serviront que de tremplin pour tenter de saisir de quelles façons et sous quelles formes le sentiment religieux a persisté et muté dans le cinéma contemporain.

En 2011, Bruno Dumont réalise *Hors Satan*, son sixième long-métrage. Ce film, interprété par des acteurs non-professionnels, suit les pérégrinations d'un vagabond (simplement nommé « le gars » au générique final du film) vivant dans les landes de la Côte d'Opale. Venu de nulle part, ce mystique guérisseur chasse un mal métaphysique rodant aux alentours. Accompagné d'une jeune femme (« la fille »), cet homme étrange braconne, fait des feux, accomplit des miracles, guérit des malades et tente de mettre le monde hors Satan. Bruno Dumont, auteur déjà accompli traçant un sillon singulier dans le cinéma français, déclare à propos de ce film : « Peut-être que c'est la fin, non pas d'un cycle, mais d'un genre de film, dont *Hors Satan* serait le paroxysme[28] ». L'universitaire Maryline Alligier écrit : « Il est peut-être celui qui contient et fait circuler à son plus haut degré les intensités de tous les films précédents[29] ». Ce film s'impose comme la consécration et la concentration du style de l'auteur : radical, sensoriel, mystique, en tension entre le trivial et le sacré. *Hors Satan* ne fait référence à aucune religion. Nous ne savons pas quelle divinité le gars prie (d'ailleurs, prie-t-il vraiment?), ni d'où lui viennent ses pouvoirs surnaturels. Le sacré n'est plus dans un Dieu. Il réside dans la nature et dans l'homme. Bruno Dumont est un athée[30] pour qui il n'y a pas d'évidence religieuse et pourtant, *Hors Satan* est un film éminemment spirituel. Rappelons que l'athéisme est, par définition, une pensée qui nie l'existence d'un ou plusieurs dieux. Elle n'exclut pas, en revanche, la spiritualité, c'est-à-dire une attitude méditative. Comme l'écrit cet autre athée revendiqué, le philosophe André Comte-Sponville :

---

28 Philippe Rouyer, Yann Tobin, « Mon métier, c'est de fabriquer des apparitions. Entretien avec Bruno Dumont », *Positif* (Paris), n° 608, octobre 2011, p. 33.

29 Maryline Alligier, *Bruno Dumont, l'animalité et la grâce*, Pertuis, Rouge Profond, Coll. « Raccords », 2012, p. 113.

30 Bruno Dumont déclare, à propos de *Hadewijch* (2009) : « Je ne suis pas croyant et encore moins pratiquant, mais j'ai voulu dans mon film montrer comment, dans l'ordinaire, les choses relèvent du sacré. Le sacré, c'est l'amour, le désamour, le paysage et bien d'autres choses. », *in* « Entretien avec Bruno Dumont », [en ligne], disponible sur <http://www.cinemapolis.fr/265-entretien-avec-bruno-dumont/> (consulté le 02/11/14).

> « […] toute spiritualité n'est pas forcément religieuse. Que vous croyiez ou non en Dieu, au surnaturel ou au sacré, vous n'en serez pas mois confronté à l'infini, à l'éternité, à l'absolu – et à vous-même. La nature y suffit ! La vérité y suffit. Notre propre finitude transitoire et relative y suffit[31]. »

Le précédent long-métrage de Bruno Dumont *Hadewijch* (2009), se terminait sur une implosion des religions[32]. *Hors Satan*, en continuité, présente le nouveau monde sans la religion. Quelle forme de spiritualité subsiste-t-il ? Pour le cinéaste, le cinéma peut nourrir le besoin de sacré du spectateur. Le cœur de notre propos se situera autour de cette idée : *Hors Satan* s'affirme comme une expérience spirituelle, indépendante de toute prédisposition théologique. Autrement dit, le film a la capacité de réveiller un sentiment religieux chez son spectateur. Cette proposition n'est pas sans conséquence sur le traitement de la forme et du fond du film. Par quels moyens parvenir à ce but ? Quel sujet traiter ? De quelle manière ? Avec quels types de personnages ? Comment susciter le spirituel en dehors de toute religion ? Enfin, comment provoquer une émotion religieuse chez le spectateur ? Grâce à quels effets ? Les questions foisonnent. La tâche paraît ample et ardue. Une telle ambition ne s'arrête pas au projet d'un seul film. Elle est une réelle proposition de cinéma. A l'évidence, Bruno Dumont s'inscrit, dans une certaine mesure et jusqu'à un certain point, dans la pensée des théories post-romantiques avec cette croyance que le cinéma, par ses moyens propres, peut être un médium spirituel. Aussi, de quelle façon *Hors Satan*, en faisant du cinéma une expérience spirituelle, réactive une forme de sentiment religieux ?

Notre propos se déroulera en deux temps. *Hors Satan* décentre le spirituel de toute religion et se le réapproprie à son compte. Or, le sentiment religieux est à considérer en dehors de toute religion. Le spirituel ne tient plus dans un propos théologique mais dans un questionnement sur la nature de l'Homme. Pour appuyer et éclairer cette idée, nous traiterons, en parallèle de *Hors Satan*, *Sous le soleil de Satan* (1987) de Maurice Pialat. Nous arrêtons notre choix sur ce long-métrage pour plusieurs raisons. Le cinéaste, un autre athée convaincu[33], adapte pour l'écran un des romans les plus mystiques de l'écrivain Georges

---

31 André Comte-Sponville, *L'Esprit de l'athéisme : Introduction à une spiritualité sans Dieu*, Paris, Albin Michel, coll. « Essais », 2006, p. 147.

32 Céline, jeune fille très croyante, ressent, après avoir été expulsée de son couvent, le manque de Dieu. Elle croise la route de Nassir, musulman aux positions extrémistes. Tous deux commettent un attentat en se faisant exploser dans une rame de métro. Céline en ressort vivante mais ne croit plus en Dieu.

33 Maurice Pialat déclare dans le dossier de presse de *Sous le soleil de Satan* : « Je pourrais dire comme Mouchette “Dieu, ça ne veut rien dire”... et ça, ce n'est pas de Bernanos », cité par Joël Magny dans *Maurice Pialat*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1992, p. 99.

Bernanos. Mais au milieu de cette histoire de soutanes, Maurice Pialat va s'intéresser avant tout aux doutes de l'abbé Donissan et donne une réalité physique aux troubles métaphysiques du curé. Les discours théologiques sont quelque peu délaissés au profit de la figure tragique du prêtre. Comme dans *Hors Satan*, la religion est déportée à la marge. Bruno Dumont et Maurice Pialat cherchent tous deux à révéler le réel en le réorganisant. Le sensible devient l'image visible d'une réalité mystérieuse, ambiguë et impalpable. Le caractère spirituel des deux œuvres passe dans la recherche d'une vérité sous-jacente. Ainsi, autour de cette tentative de réappropriation du spirituel, le film de Maurice Pialat servira d'appui et de contrechamp dans notre étude d'*Hors Satan*. Se dégager de la religion pour tendre vers l'universel ne suffit à susciter un sentiment religieux. Il faut encore provoquer une émotion d'ordre religieux, c'est-à-dire capable de provoquer une sensation de dépassement, de transcendance. *Hors Satan* met en place tout un ensemble de dispositifs élevant le film à des hauteurs religieuses. La nature est un objet de méditation et prend une valeur sacré. Les personnages sont dans une expérience des limites et s'ouvrent ainsi à une forme de grâce. Enfin, l'objet-film se définit dans un rapport étroit avec le spectateur où ce dernier, face à l'écran, peut assouvir son besoin de spiritualité. Le cinéma devient un au-delà et amène à éprouver un sentiment religieux.

PREMIÈRE PARTIE
Réappropriation du religieux et du spirituel

« Je ne suis pas croyant, mon film ne contient l'exigence d'aucune autre foi que dans le cinéma. Puisque pour moi le cinéma c'est ce qui permet de faire place à l'extraordinaire dans l'ordinaire, et de laisser percevoir ce qu'il y a de divin chez les humains, de l'éprouver. C'est ce qui rapproche le cinéma de la mystique : la mystique dit "regardez la terre, vous verrez le ciel". Eh bien le cinéma avec ses appareils peut faire ça. Et il n'y a plus besoin de religion pour autant[34]. »

Bruno Dumont

34 « Entretien avec Bruno Dumont », réalisé par Jean-Michel Frodon, *in* Dossier de presse *Hors Satan*, [en ligne], disponible sur <http://www.tadrart.com/tessalit/horssatan/horssatan_FR.html> (consulté le 01/12/14), Pyramide Distribution, 2011, pp. 7-8.

I. Bruno Dumont et Maurice Pialat au contact du religieux

Par définition, le religieux se réfère à la religion. Aussi, peut-on insuffler dans une œuvre un sentiment religieux sans avoir recours à la religion ? Répondre par l'affirmative insinuerait qu'un tel sentiment ne se rattacherait à aucun dogme et que sa portée serait plus universelle qu'exclusive. Nous avons vu cela dans notre introduction. Ainsi, le caractère religieux d'une œuvre ne se mesurerait pas au degré de religion qu'il comporte. Il pourrait être envisageable d'instiguer un sentiment religieux dans une œuvre sans présupposer la croyance en une divinité. C'est, à notre avis, ce que propose *Hors Satan* de Bruno Dumont. Ce cinéaste réengage la spiritualité vers de nouveaux territoires. De la même façon, Maurice Pialat, dans *Sous le soleil de Satan*, détourne l'univers chrétien du roman de Georges Bernanos pour le ramener vers des questionnements plus humains que théologiques. De la sorte, ces deux réalisateurs athées renouvellent le spirituel et le religieux. Aussi, qu'implique ce regard d'incroyant sur une telle matière ? Pourquoi ces deux cinéastes s'engagent-t-ils sur ces terres qui leurs sont étrangères ? Comment évoluent-ils au contact du religieux ? Enfin, quelle singularité provoque cette spiritualité athée ?

***

1. Bruno Dumont : un athée spirituel.

Depuis son premier long-métrage, Bruno Dumont entretient des rapports étroits avec le spirituel et le sacré. De la trajectoire d'un jeune homme voyou et raciste, finalement touché par la grâce dans *La Vie de Jésus* (1997), à l'évocation d'une adolescente nonne rongée par l'absence de Dieu dans *Hadewijch* (2009), en passant par la figure christique d'un policier lunaire dans *L'humanité* (1999), les films du cinéaste exploitent les profondeurs de la nature humaine, marquée du sceau de la bestialité et de la grâce. Dans cette circulation incessante entre ces deux états, les protagonistes sont dans une constante expérience des limites. Dans cette démesure des pulsions, ils s'ouvrent à la précarité de leur condition, à l'inachèvement de leur être, pour mieux révéler leur profonde humanité. Le cinéma de Bruno Dumont fut rapidement associé, du fait de ses thématiques (rédemption, compassion, Mal métaphysique, quête de la Grâce), à un cinéma chrétien. Or, le cinéaste est un athée pour qui le spirituel n'est

pas l'apanage des religions. « Il faut récupérer des mots comme la Grâce, la sainteté, du côté du profane, ne pas en laisser le monopole au culte religieux. Moi j'ai envie d'un sacré humaniste, d'une vie spirituelle, d'une transcendance, sans Dieu et sans Église[35] ». Bruno Dumont se réapproprie ainsi le vocabulaire religieux pour mieux en éprouver le sens. Il place l'Homme au cœur du sacré. La transcendance devient un éblouissement face à la complexité et la grandeur de la nature humaine. Le spirituel se fait jour dans la réalité quotidienne. Dans son étude monographique, Maryline Alligier souligne cette idée :

> « Les personnages révèlent le sacré virtuellement contenu en germe dans les aspects profanes de la vie. Ils ne découvrent pas le mystère dans l'approche d'un principe absolu ou à travers des expériences exceptionnelles, mais au contact de la réalité, une réalité de chaque instant, dans l'expérience quotidienne de cette réalité. Leur mysticisme est cet étonnement devant le fait de l'existence, de chaque existence, le fait d'être et non pas le contenu de l'être.[36] »

Bruno Dumont est avant tout matérialiste. Le sacré résiderait non pas en Dieu, mais dans le profane. La sensation physique serait la condition d'émergence du spirituel. C'est dans le bruissement des corps, la violence, la trivialité et la grandeur des paysages qu'advient une autre réalité. Le cinéaste use du cinéma comme d'un révélateur de la potentialité spirituelle du sensible, rejoignant ainsi ces mots d'Henri Agel à propos des moyens du cinéma qui « […] ont pour effet de pouvoir conférer à tous les êtres, à tous les objets, à tous les paysages de la création, à toutes les données psychologiques, à toutes les valeurs morales, une sorte de "surréalité" par laquelle tous les caractères du créé sont portés à leur plus haut point de signification[37] ». En filmant des êtres inachevés, en prenant son élan dans le physique et le trivial, Bruno Dumont démontre la nature spirituelle de l'Homme.

A ce titre, *Hors Satan* intervient comme un film somme. Il pousse à leur plus haut degré les obsessions spirituelles de son auteur[38]. Dans le décor sauvage des landes de la Côte d'Opale, le gars, vagabond mystique, s'impose comme le héros le plus archétypal de l'œuvre du cinéaste. Écarté entre grâce et bestialité, il conjugue en un seul être les différentes modalités de l'Homme. Vivant en dehors du village, loin de la civilisation, il parcourt des

35 « Bruno Dumont : mystique ou profane ? », entretien réalisé par Jean-Marc Lalanne [en ligne], disponible sur <http://www.lesinrocks.com/2009/11/25/cinema/actualite-cinema/bruno-dumont-mystique-ou-profane-1135647/>, (consulté le 10/01/15).

36 Marlyine Alligier, *Bruno Dumont, l'animalité et la grâce*, *op. cit.*, p. 97.

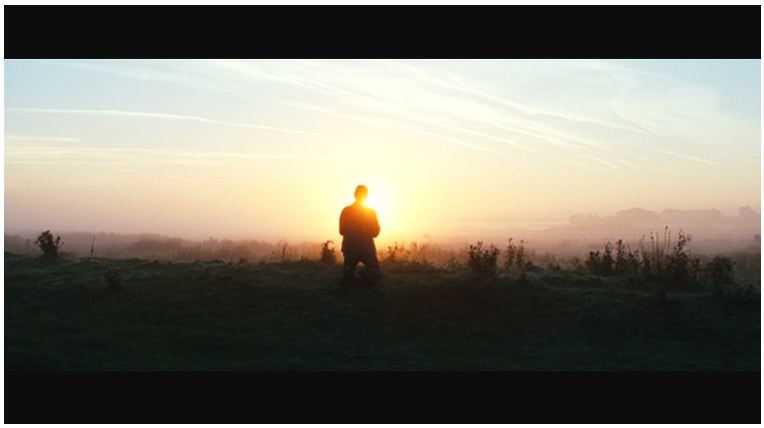
37 Henri Agel, *Le cinéma a-t-il une âme ?*, Paris, Cerf, coll. « Septième art », 1952, pp. 5-6.

38 Bruno Dumont déclare, à propos de *Hors Satan* : « c'est un film masse qui soutient tout le reste », *in* Jean-Sébastien Chauvin, Jean-Philippe Tessé, « Un monolithe. Entretien avec Bruno Dumont », *Cahiers du cinéma* (Paris), n° 671, octobre 2011, p. 34.

paysages désertiques dont l'immensité résonne avec ses pulsions contraires. Il souffle, dans *Hors Satan*, un esprit religieux alors même que le film est dépourvu de références à une quelconque religion. En ce sens, il permet de mieux concevoir la singularité du cinéaste. Aussi, de quelles façons Bruno Dumont parvient-il à créer une atmosphère spirituelle en partant d'une réalité ordinaire, sans évocation d'une religion ou de Dieu ?

A. Entre ciel et terre.

Le film est parsemé de gestes et de postures à connotation religieuse. Le titre même du film, avec la mention de Satan, convoque automatiquement tout un imaginaire religieux. Le gars s'apparente à un exorciste traquant le mal, à la fois ermite ascétique et sorcier aux pouvoirs extraordinaires. A plusieurs reprises, le gars s'agenouille devant un paysage, les mains jointes, ouvertes, comme tendues vers le ciel. Cette position s'assimile, chez le spectateur, à la prière. Pourtant, rien n'indique que le gars prie. Il ne parle pas, ne semble pas invoquer des puissances supérieures. En somme, il se contente d'admirer un paysage. Ces regards prolongés sur la nature se répètent de nombreuses fois. Le gars est dans une attitude contemplative. Dans cette attention accordée aux paysages qui l'entourent, il y trouve un apaisement, un ressourcement intérieur. Son besoin de spiritualité ne se trouve pas dans un Dieu tout-puissant, mais dans la force expressive d'une nature sauvage, contrastée, majestueuse. Du sensible jaillit le spirituel.



Hors Satan – Bruno Dumont (2011)

L'image ci-dessus, extraite du troisième plan du film, souligne l'idée évoquée plus haut. Dans une aube naissante, le gars s'agenouille face au soleil levant. Ce plan d'ensemble découpe horizontalement en deux espaces : la terre et le ciel, soit le proche et le lointain. La terre se distingue clairement, tandis que le ciel est tout entier irradié par le soleil. Un brouillard épais enveloppe les collines situées au loin. Il y a, d'une part, le concret et, d'autre part, le diffus ; le tangible et l'éthéré. L'homme apparaît comme un trait d'union entre ces deux

zones. Si ses jambes et son bassin se découpent nettement, son buste et sa tête sont indistincts. La lumière du soleil redessine sa silhouette et sa tête, se superposant au soleil, semble presque se détacher du corps. Il y a un effet d'irréalité. Durant tout le film, il avance ainsi entre ces deux états. Homme étrange mâtiné de pouvoirs surnaturels inexpliqués, à la fois d'ici et d'ailleurs. La caméra le saisit immobile dans cette position pendant douze secondes. Une durée importante qui permet au spectateur de s'imprégner de cette contemplation. L'image, dans sa composition, sa lumière, sa mise en scène et sa durée, prend un caractère surréel. Le gars est à la fois palpable et impalpable, visible et transparent. 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 spirituelle[39] ». Le gars est dans le même temps présence corporelle et spirituelle.

B. La double nature des choses.

La spiritualité, dans *Hors Satan*, se joue dans la double nature des choses. A la fois bienfaiteur et malfaiteur, justicier et meurtrier, le gars s'élève au-dessus de tout jugement moral. Profondément humain par son animalité et sa nature sauvage, il épouse paradoxalement la figure d'un ange. Tendre, amical et protecteur avec la fille lors de leurs promenades et discussions, il peut se révéler particulièrement bestial avec les autres, fracassant le crâne d'une biche mourante avec une pierre ou assommant un garde de plusieurs coups énergiques de bâton. Impénétrable, il se révèle pourvoir être tout à la fois bon et mauvais. Un plan leitmotiv sur une alouette en vol stationnaire symbolise cette dualité. Montré à trois reprises, ce plan annonce, à chaque fois, un événement majeur. La première fois, il intervient avant que le gars tue un chevreuil. La deuxième fois, il précède la rencontre avec une routarde et l'exorcisme qui suivra. La troisième fois, il advient avant la résurrection de la fille. C'est un oiseau-signal, de bonnes et de mauvaises augures. Comme le gars, sa nature est indécise. Son vol si particulier est contradictoire : aérien et léger, il est aussi marqué par son immobilité qui lui donne une certaine lourdeur. De la même sorte, la personnalité du gars échappe à tous critères. Elle est double et ambiguë. Selon Amédée Ayfre, « l'ambiguïté est le mode humain d'existence du Mystère[40] ». La coexistence de deux natures contradictoires en un seul être rend ce dernier inclassable, indéterminé, et finalement mystérieux. Le mystère, c'est, pour Rudolf Otto, le « tout autre », objet étranger et déconcertant qui « confond la

39 Maryline Alligier, *Bruno Dumont, l'animalité et la grâce*, *op. cit.*, p. 60.
40 Amédée Ayfre, « Cinéma et transcendance » (postface), *in* Henri Agel, *Le Cinéma et le sacré*, Paris, Cerf, coll. « Septième art », 1953, p. 175.

raison, l'aveugle, l'inquiète, la met en peine, mais [qui] est fait lui-même de contrastes, d'oppositions et de contradiction[41] ». Le mystère provient moins du secret que d'une nature double. Il met en branle le spectateur puisqu'il se retrouve face à une réalité qui ne lui est pas familière et qui reste à appréhender.

Le spirituel est le décèlement d'une réalité supérieure, la conscience de l'invisible à l'intérieur du visible. Il n'inclût pas nécessairement la croyance en une divinité. Le cinéaste tourne autour de codes religieux (prière, exorcisme, résurrection) sans référer à la religion. Il préserve ainsi, au cœur du profane, une aura surnaturelle. C'est aussi dans l'ambiguïté même de la constitution humaine, dans l'alliance du Bien et du Mal, que *Hors Satan* acquiert une nature mystérieuse, laissant pressentir l'existence d'une réalité autre, plus complexe. Ainsi, l'athéisme n'est pas un renoncement au spirituel. Au contraire, il propose une spiritualité qui, se défaisant de tous dogmatismes, conduit à une attitude réflexive sur la nature humaine. Il n'y a pas de prisme liturgique ou théologique. C'est une ouverture délibérée vers le sens, une façon de laisser davantage de place au spectateur.

2. Maurice Pialat dans l'univers de Georges Bernanos.

L'intervention d'un réalisateur aussi profondément réaliste que Maurice Pialat dans la matière spirituelle de Georges Bernanos peut paraître pour le moins inattendue et déroutante[42]. Le cinéaste adapte ici une des œuvres les plus obscures et mystiques du romancier. *Sous le soleil de Satan*, publié en 1926, suit le parcours de l'abbé Donissan, de ses doutes quant à l'exercice de son ministère jusqu'à l'accomplissement d'un miracle. Dans son affrontement avec la jeune Mouchette et sa rencontre avec Satan, le jeune prêtre, hanté par la présence charnelle du démon, révélera sa sainteté en ressuscitant un enfant. De prime abord, peu de points communs semblent exister entre le catholique Bernanos et l'athée Pialat. Pourtant, ces deux hommes au style inquiet et fiévreux partagent la même exigence morale : une « haine de la tiédeur, de la demi-mesure et du faux-semblant[43] », un dégoût de l'acquis et des situations confortables. Exigence aussi par rapport à eux-mêmes, une fidélité sans bornes envers leurs

41 Rudolf Otto, *Le Sacré* (1949), Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2001, p. 63.

42 Pascal Mérigeau note : « Dieu, le diable, la foi, le miracle, le fantastique, tout cela est peut-être daté, pas assez au goût du jour […]. Personne, sans doute ne l'[Maurice Pialat] attendu sur le terrain déjà amplement balisé de l'adaptation littéraire, du film d'époque […], de la réflexion métaphysique. Pas très “moderne” *a priori* tout cela, surtout pour le plus novateur des cinéastes. », *in Pialat, la rage au cœur*, Paris, Ramsay, coll. « Ramsay Poche Cinéma », 2007, p. 253.

43 Noël Herpe, article « Georges Bernanos », *in* Antoine de Baecque (sous la dir. de), *Le dictionnaire Pialat*, Paris, Léo Scheer, 2008, p. 46.

convictions, quitte à déplaire à leurs propres camps (Bernanos dénonça la complicité de l'Église catholique espagnole avec les troupes franquistes durant la guerre civile d'Espagne ; Pialat s'emporta à de nombreuses reprises contre le milieu du cinéma). Chez les protagonistes du romancier comme chez ceux du cinéaste, nous retrouvons la même lutte contre la « tentation du désespoir[44] », un identique sentiment de révolte face à l'abattement et la résignation. Maurice Pialat nourrissait depuis longtemps le projet de porter à l'écran *Sous le soleil de Satan*. Mais, relisant le roman après le tournage de *Police* (1985), il avoua être déçu par l'œuvre, jugeant *a posteriori* les scènes fantastiques « factices et fabriquées[45] ». Malgré tout, il perçoit en Gérard Depardieu le Donissan idéal. De plus, il souhaite soutenir et relancer la carrière de son ami producteur Daniel Toscan du Plantier (qui l'accompagne depuis *Loulou*), alors fraîchement « débarqué » de la Gaumont à la suite d'échecs[46].

Maurice Pialat avait déjà eu l'occasion de se confronter au monde religieux dans le court-métrage documentaire *Congrès eucharistique diocésain*, tourné en 1953. Ce film, plus ethnographique que spirituel, est surtout l'occasion pour le jeune réalisateur de faire ses premières armes avec une caméra plutôt que de témoigner d'une quelconque ferveur religieuse lors d'un rassemblement catholique. Avec *Sous le soleil de Satan*, Maurice Pialat se confronte directement au milieu ecclésiastique avec lequel il n'a aucune accointance. Aussi, de quelle manière le cinéaste aborde-t-il cette œuvre ouvertement religieuse ? Sa démarche diffère du mysticisme et du moralisme de Bernanos. Il s'intéresse avant tout à la force de caractère des personnages, les relations entre les protagonistes et les sentiments exacerbés. Pialat, résolument tourné vers l'humain plutôt que vers le religieux, éclaire d'un regard nouveau le roman de Bernanos.

A. S'approprier plutôt qu'adapter.

Maurice Pialat et sa co-scénariste Sylvie Danton procèdent à un important élagage du roman. De nombreux épisodes disparaissent. Certains personnages, comme Saint-Martin ou l'abbé Demange, ne sont pas même mentionnés. Le prologue du livre « Histoire de

---

44 Il s'agit du titre de la première partie du roman *Sous le soleil de Satan* (1926), *in Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961.

45 Confidences faites dans l'émission *Océaniques. « De Bernanos à Pialat... »*, réalisé par Pierre-André Boutang et Jean-Marie Carzou, diffusée en 1987 sur FR3.

46 Daniel Toscan du Plantier « a été quitté par la Gaumont, torpillé en particulier par l'aventure malheureuse entreprise avec la création de Gaumont-Italie. […] En guise de cadeau de départ, Gaumont lui a offrt Erato, maison de disques au sein de laquelle il s'est empressé de créer un département cinéma. Pialat peut donc continuer avec Toscan, mais sans la Gaumont. […] Toscan : "Gérard et Maurice ont tout de suite dit : On va faire un film avec Daniel pour continuer." », *in* Pascal Mérigeau, *Maurice Pialat, la rage au cœur*, *op. cit.*, p. 252.

Mouchette » est considérablement réduit. De cet épisode, il ne subsiste dans le film que le meurtre du marquis de Cadignan et la visite de Mouchette chez le docteur Gallet. Le roman s'étend sur près de vingt ans. Dans le film, le passage du temps est peu marqué. Le recours fréquent à l'ellipse donne l'illusion d'une temporalité continue, sans accrocs. L'intrigue est resserrée autour de la relation entre Donissan et Menou-Segrais, son ami et mentor, et entre Donissan et Mouchette. La structure narrative du roman est simplifiée. Le film s'organise en trois blocs distincts : la présentation du personnage de Donissan et le meurtre de Cadignan par Mouchette ; la rencontre de Donissan avec le Diable et le suicide de Mouchette ; enfin, la résurrection de l'enfant puis l'agonie de Donissan. Chaque partie inclut la mort d'un personnage. La narration du film va à l'essentiel, se consacre exclusivement au parcours du curé et, dans une moindre mesure, à celui de Mouchette. Maurice Pialat n'est guère préoccupé par le soucis d'une adaptation fidèle, préférant sauvegarder à l'écran l'esprit de l'œuvre. En ce sens, il rejoint ce qu'André Bazin commentait dans le travail de Robert Bresson pour le *Journal d'un curé de campagne* (1951), adapté du roman éponyme de Bernanos : « Bresson, au lieu de développer des personnages épisodiques […] en supprime ; il élague autour de l'essentiel […]. Encore n'est-ce qu'en simplifiant, jamais en ajoutant quoi que ce soit[47] ». Le cinéaste se sert des mots de Bernanos pour les dialogues, mais il tranche dans les discours trop longs, délaisse les considérations théologiques trop pointues et ne garde, au final, que le nécessaire pour mieux souligner l'intensité et la profondeur de la langue bernanossienne. Le cinéaste ne vise pas une adaptation minutieuse. Les plus belles traductions ne sont pas toujours les plus fidèles. Ces mots d'André Bazin, toujours à propos du *Journal d'un curé de campagne* de Robert Bresson, se transposent aisément pour évoquer l'adaptation de *Sous le soleil de Satan* :

> « Il ne s'agit plus ici de traduire, si fidèlement, si intelligemment que ce soit, moins encore de s'inspirer librement, avec un amoureux respect, en vue d'un film qui double l'œuvre, mais de construire sur le roman, par le cinéma, une œuvre à l'état. Non point un film "comparable" au roman, ou "digne" de lui, mais un être esthétique nouveau qui est le roman multiplié par le cinéma.[48] »

Maurice Pialat ne s'enferme pas dans le roman. Il se l'approprie avec sa sensibilité propre. Préférant l'esprit à la lettre, il retrouve la force originelle de l'œuvre. La particularité du roman de Bernanos est de faire sourdre la présence de Satan dans chaque recoin. Le démon

47 André Bazin, « Le *Journal d'un curé de campagne* et la stylistique de Robert Bresson », *Cahiers du cinéma* (Paris), n°3, juin 1951, *in Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, coll. « Septième Art », 1985, p. 108.
48 *Ibid.*, pp. 124 et 126.

n'est pas une entité extérieure. Il est tapis à l'intérieur de chacun des personnages. Face à Donissan, le Diable prend pour un temps les traits de l'abbé. Il s'unit à la chair humaine. Donissan est son propre tentateur et manque de chuter dans l'abîme à chaque instant. En dégageant son adaptation du superflu narratif, en s'attachant aux personnages plus qu'à l'intrigue, le cinéaste laisse toute latitude à ses acteurs pour incarner cette lutte intérieure. Gérard Depardieu, masse corporelle engoncée dans une soutane étriquée, laisse ressentir la lourdeur et la douleur du combat spirituel qui agite Donissan. Sandrine Bonnaire, sifflant chacune de ses répliques, habite le film par sa présence sauvage, retrouvant ainsi la Mouchette révoltée de Bernanos, « cette mystique ingénue, petite servante de Satan, sainte Brigitte du néant[49] », rongée par une furie proprement démoniaque.

B. Rendre le fantastique réaliste.

Il reste, pour Maurice Pialat, à passer l'obstacle du fantastique. Lors de la rencontre avec le Diable, déguisé sous les traits d'un maquignon, Bernanos introduit une large part de surnaturel. Le maquignon exécute des bonds extraordinaires, se métamorphose en Donissan, ponctue son discours de rires sardoniques. Tout ceci ne se retrouve pas dans le film. Si Maurice Pialat avait, pour un temps, envisagé un maquignon beaucoup plus ricanant[50], davantage fidèle au personnage du livre, il retient, au montage final, une prise plus sobre et moins surjouée. Le fantastique, dans cette scène, est moins marqué que dans le roman. Il est signalé par touches discrètes, se laissant deviner plutôt que se montrant ostensiblement.

Sur le trajet qui le conduit d'Étaples à Campagne Donissan croise le maquignon. Quand il quitte Campagne, un plan d'ensemble le montre quittant la route pour s'engager sur un chemin tortueux et boueux. Il délaisse les sentiers balisés pour s'aventurer vers des contrées plus sauvages. Par ce plan, Maurice Pialat définit une lisière entre le connu et l'inconnu. C'est une entrée dans une réalité toute autre, vers un espace mystérieux et fantastique qui sera le théâtre de l'affrontement entre Donissan et le Diable. La composition de ce plan écrase l'abbé. Il est prit en étau entre un ciel gris et lourd

Sous le soleil de Satan – Maurice Pialat (1987)

49 Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan* (1926), *in Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 213.

50 Cf. « Scènes coupées et alternatives, présentées par Sylvie Pialat, Yann Dedet et Cédric Kahn », *in Sous le Soleil de Satan*, DVD, réalisé par Maurice Pialat, Gaumont Vidéo, 2013.

et une route tout aussi terne. Sur la gauche, un arbre imposant occupe un tiers de l'espace du cadre. Cette oppression de la nature accentue l'idée de menace. S'ensuit une série de plans montrant Donissan errant à travers la campagne, visiblement perdu et épuisé. Le montage alterne des plans d'ensemble et des plans rapprochés sur Donissan sans aucun élément de liaison. Dans chaque plan, le prêtre marche dans une direction différente, tantôt à gauche, tantôt à droite, sans soucis de raccords logiques. Ces écarts brusques entre les échelles de plan ainsi que l'absence d'orientation de l'itinéraire suggèrent une perdition tant géographique qu'intérieure. Les plans d'ensemble, où Donissan ne devient plus qu'un point dans un paysage crépusculaire, raccordés avec des plans serrés, deviennent le reflet d'un égarement plus profond.

A la suite de ces plans, une ellipse marque la fin du jour. Le maquignon, arrivé de nulle part, rode derrière Donissan. La scène est filmée en nuit américaine. Les fortes teintes bleues provoquent un effet d'irréalité. Puis ils marchent et discutent ensemble. L'errance de Donissan ne fait que s'accroître au contact du maquignon. Ce dernier indique un raccourci au prêtre. Les deux personnages coupent à travers champs, passent à travers des barbelés. Ils s'enfoncent plus profondément dans la campagne. La marche est hachée. Marquée par de nombreuses coupures et ellipses, elle n'est pas filmée dans la continuité. Satan devient le guide de l'ecclésiastique dont l'égarement est aussi spirituel. Les deux protagonistes sont toujours filmés ensemble, le maquignon souvent derrière Donissan tel un prédateur prêt à bondir sur sa proie. Quand les deux font une halte et une fois que l'identité démoniaque du maquignon ne fait plus aucun doute, Maurice Pialat filme les protagonistes en plans rapprochés et en gros plans. Les corps s'affrontent, se disputent l'espace dans le cadre, le cinéaste donnant ainsi à ressentir la proximité entre le Diable et Donissan. Cette lutte surnaturelle est avant tout physique : le maquignon embrasse l'abbé, Donissan empoigne à bras le corps son adversaire. Le combat contre Satan s'incarne ici dans le contact des corps, renouant ainsi avec l'idée que la présence du démon dans *Sous le soleil de Satan* est avant tout charnelle.

Sous le soleil de Satan - Maurice Pialat

En refusant les effets spéciaux, en niant toute certitude surnaturelle, Maurice Pialat reste fidèle à son exigence de réalisme. Il donne un nouveau souffle au fantastique présent dans *Sous le soleil de Satan* en le laissant poindre à peine, le désavouant presque. La lumière bleutée de la scène ainsi que le montage heurté (le maquignon disparaît grâce à un *jump-cut*) suggèrent l'irréel. Ce qui compte, dans la rencontre avec le maquignon, est moins la présence d'un être surnaturel que l'errance métaphysique de Donissan et son duel avec le Mal. Satan n'est plus un être magique. Il est un compagnon de route, un Samaritain duplice, un tentateur en chair et en os. Dans cette séquence, le surnaturel est ramené à l'échelle humaine. Maurice Pialat exauce ainsi le vœu de réalisme d'Amédée Ayfre avec cette volonté de « faire saisir le surnaturel en plein pâte humaine, sans que cela soit expressément voulu[51] ». Il s'inscrit en continuité du réel. De la même façon, Bruno Dumont n'utilise jamais d'effets spéciaux quand bien même *Hors Satan* comprend de nombreux événements surnaturels (exorcisme, résurrection). Ce raccordement à un même niveau de deux réalités antagonistes suscite un trouble plus important car ce réalisme du fantastique empêche tout sentiment de fausseté. Maurice Pialat ne renonce pas au caractère spirituel de l'œuvre de Bernanos, mais entraîne le religieux vers des enjeux humains. C'est en s'éloignant quelque peu du roman que Maurice Pialat en retrouve toute la vérité psychologique et le potentiel humaniste.

3. Un regard nouveau sur le spirituel : la justesse par la distanciation.

Les idées évoquées plus haut mettent en avant le paradoxe apparent qu'il peut exister entre l'auteur et le sujet de l'œuvre. Un cinéaste athée peut-il porter un regard cohérent et juste sur le spirituel ? Est-il possible d'être spirituel sans avoirs recours à la religion ? Dans *Hors Satan* et *Sous le soleil de Satan*, la religion est portée à la marge. Bruno Dumont part d'une matière profane pour en divulguer le caractère spirituel, tandis que Maurice Pialat entraîne un univers religieux vers des questionnements humains. La religion n'est pas ce qui importe dans ces deux films. Le gars de *Hors Satan* ne porte en lui aucun signe religieux. Dans *Sous le soleil de Satan*, le milieu ecclésiastique n'est qu'une toile de fond. La spiritualité de ces deux films ne tient pas dans une croyance. Elle naît d'un décalage, de la convergence de deux milieux, en apparence, antagonistes. Bruno Dumont fait jaillir le sacré du profane. Maurice Pialat, cinéaste réaliste, s'immisce dans le mysticisme bernanossien. Cette conjonction des

51 Amédée Ayfre, « Les incertitudes du film religieux », *in Cinéma et mystère*, Paris, Cerf, coll. « Septième Art », 1969, p. 54.

contraires apporte un nouvel éclat sur ce qui est filmé. Une friction entre deux corps hétérogènes permet d'en dévoiler des qualités inédites, insoupçonnables en dehors de ce contact. C'est dans cette dialectique qu'émerge un sens nouveau. Bruno Dumont, en se défaisant de tout filtre religieux et en s'ancrant dans le réel le plus trivial, reconfigure les notions de sacré et de spiritualité. Pour Maurice Pialat, le surnaturel, la lutte avec des forces occultes et la théologie catholique ne sont d'aucune évidence. Le cinéaste reconsidère ces éléments sous une lumière plus réaliste, révélant ainsi ce qui sous-tend le roman de Bernanos : la douleur humaine plus que spirituel, des forces du Mal au cœur du réel, bien plus concrètes qu'abstraites. Ce regard athée sur la dimension spirituelle engagent Bruno Dumont et Maurice Pialat vers d'autres pistes à propos du cinéma religieux et spirituel.

A. Les dangers du film religieux.

Par film religieux, nous entendons les longs-métrages puisant leur propos dans des textes bibliques (inclination plutôt américaine avec *Les Dix Commandements* de Cecil B. DeMille jusqu'à *La Passion du Christ* de Mel Gibson) ou des hagiographies (goût plus français dont *Bernadette* de Jean Delannoy pourrait être le parangon). Lorsque le cinéma s'empare de tels sujets, il peut être tenté de n'en retenir que la fable, ne visait que la simple reproduction historique, prétexte à offrir un spectacle merveilleux mettant en scène des faits extraordinaires. Dans une volonté d'édifier le spectateur par l'enflure des décors et des costumes, le film religieux, en ne traitant les faits qu'en surface, occulte tout cheminement intérieur. Aussi, ce genre de films risque à chaque instant de sombrer dans le ridicule et l'emphase. A propos de ces films usants de décors, de costumes et de personnages issus d'un fond religieux, Amédée Ayfre déplore :

Les Dix Commandements - Cecil B. DeMille (1956)

Bernadette - Jean Delannoy (1988)

> « Ce sont là des moyens trop extérieurs, trop superficiels. Ils manquent de densité, d'épaisseur pour être capables d'évoquer une autre réalité, un mystère caché. Ils jouent

> trop sur ce qui se voit, sur ce qui brille, sur le clinquant et l'émotion facile, pour pouvoir faire pressentir derrière eux autre chose. Derrière eux, il n'y a que le vide.[52] »

Cette pléthore d'éléments visuels est un masque grossier empêchant tout mouvement spirituel. Amédée Ayfre poursuit :

> « Les moyens employés pour ces films sont trop superficiels pour pouvoir évoquer une réalité (et le surnaturel est une réalité) et manquent en général leur but. L'image falote et pâle qu'ils donnent du surnaturel fait songer davantage, lorsqu'on y réfléchit, à une illusion qu'à une réalité, à un monde imaginaire qu'à un monde réel.[53] »

Ce type de films s'embarrassent d'images d'Épinal laissant pressentir leur fausseté et manquent leur but. Les faits représentés s'apparentent davantage au conte qu'à une réalité. Il ne reste qu'un spectacle fastueux, un carnaval sans fond, une pédagogie niaise et béate sans réelle réflexion. Ici, il n'y a aucune place pour une foi religieuse, qui repose sur des éléments plus intérieurs qu'extérieurs, sur l'invisible plus que sur le visible. Le spirituel, au cinéma, ne peut pas s'épanouir dans les fastes et les discours moralisateurs. Selon Henri Agel :

> « Tout didactisme, toute volonté d'exprimer une thèse conçue auparavant sous son aspect conceptuel, sont de nature à alourdir et même à paralyser la vie intrinsèque d'une œuvre. […] A cet égard, des films qui ne sont pas explicitement religieux, mais qui ont su transfigurer une donnée largement humaine et la hausser à un degré de vérité et de grandeur intemporelle, sont bien plus profondément spiritualistes que tel catéchisme en images, telle plate et insistante hagiographie.[54] »

Un film religieux n'est pas spirituel en soi et, *a contrario*, un film peut être spirituel sans évoquer une religion. Henri Agel, dans une pensée fransiscaine, recommande une esthétique de la pauvreté puisque le spirituel ne peut passer que dans une économie de moyens et une certaine pauvreté plastique de l'image. Le surnaturel, pour paraître plus vrai, doit s'intégrer dans la continuité du réel, être à hauteur humaine. Enfin, le spirituel ne se situe pas nécessairement dans la recherche d'une vérité religieuse, mais plutôt dans la quête d'une vérité humaine. C'est pour cela que, pour Philippe Boitel,

> « les films religieux les plus remarquables ont souvent été réalisés par des athées ou des incroyants […]. Le créateur qui voit dans le sujet religieux autre chose qu'une histoire

52 *Ibid.*, p. 39.
53 *Ibid.*, p. 40.
54 Henri Agel, *Le cinéma a-t-il une âme ?*, *op. cit.*, p. 11.

spectaculaire ou de bons sentiments a une vision des personnages plus exigeante. Il s'efforce de découvrir les mobiles profonds qui les animent. Il faut un œil perçant et avisé pour voir au-delà des apparences.[55] »

B. Résurgences de cinéastes spirituels.

Si Bruno Dumont et Maurice Pialat ne se situent absolument pas dans ce genre de films religieux, il serait tentant de les rapprocher de cinéastes spirituels comme Carl Theodor Dreyer et Robert Bresson. L'esthétique sobre et mesurée de *Hors Satan* et *Sous le soleil de Satan* peut rappeler le style épuré et ascétique des deux maîtres. Le dépouillement de l'image permet de mieux pénétrer une réalité intérieure. Chez Robert Bresson, le cinéma agit comme un outil de dévoilement, de révélation du réel, cherchant à « atteindre ce "cœur du cœur" qui ne se laisse pas prendre ni par la poésie, ni par la philosophie, ni par la dramaturgie[56] ». Nettoyé du superficiel, « le cinématographe […] est susceptible de donner à percevoir l'invisible en travaillant au plus près, au moins artificiel du visible[57] ». Chez Dreyer, « toutes les existences matérielles ont une origine supérieure, elles sont la conséquence et l'image des réalités invisibles[58] ». Le réel n'est pas perçu pour lui-même. Au delà des apparences réside l'âme des choses que le cinéma aurait la capacité de révéler. C'est dans le dénuement de l'image, dans cette abstraction du réel et dans sa réorganisation, que passe le sentiment de l'invisible.

C. Le mystère humain.

Le regard de Bresson et Dreyer est chrétien. Derrière cette pauvreté et cette humilité de l'image, il y a la volonté de l'habiter d'une présence surnaturelle. C'est un Dieu caché qui est à l'œuvre, qui se fait attendre dans le vide et la tiédeur du monde. Cette présence divine n'est jamais évidente. Elle ne se manifeste que de façon indirecte, au détour d'un mouvement de grâce (*Journal d'un curé de campagne*, *Ordet*), d'une libération tant physique que psychologique (*Un condamné à mort s'est échappé, Gertrud*), d'une mort (*La Passion de Jeanne d'Arc*, *Mouchett*e) ou au travers d'une lutte entre le Bien et le Mal (*Pickpocket*, *L'Argent*). Malgré certaines affinités, Bruno Dumont et Maurice Pialat diffèrent des deux

55 Philippe Boitel, « Rendre visible l'invisible », éditorial *in* Philippe Boitel, Guy Hennebelle (sous la dir. de), *Le Film religieux*, Condé-sur-Noireau, Corlet, coll. « CinémAction » (n°49), p. 6.
56 Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* (1975), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010, p. 48.
57 Jean-Michel Frodon, « Quel vent souffle où il veut ? A propos d'*Un condamné à mort s'est échappé* de Robert Bresson », *in* Agnès Devictor, Kristian Feigelson (sous la dir. de), *Croyances et sacré au cinéma*, Condé-sur-Noireau, Charles Corlet, coll. « CinémAction » (n°134), p. 179.
58 Yann Calvet, « Carl Th. Dreyer : cinéaste théosophe ? », *in* Agnès Devictor, Kristian Feigelson (sous la dir. de), *Croyances et sacré au cinéma*, *op. cit.*, p. 166.

précédents cinéastes. Ni l'un ni l'autre ne peuvent croire en une réalité habitée par le divin. Ce qui se dissimule derrière le sensible est la vérité de l'Homme, indicible et mystérieuse. A ce sujet, la fin de *Sous le soleil de Satan* reste très indécise. Menou-Segrais découvre Donissan mort dans un confessionnal. Filmé en plan rapproché, le visage du prêtre est apaisé, baigné d'une douce lueur mais le reste du corps est plongé dans la pénombre. Menou-Segrais, personnage plus complexe qu'il n'y paraît, à la fois confident et mentor, lui referme les yeux. Était-il un envoyé de Dieu ou du Diable ? Qui de Satan ou de Dieu a eu le dernier mot ? Ici se conclut « la vie de cet homme étrange, qui ne fut qu'une lutte forcenée, terminée par une mort amère[59] ». La dépouille de Donissan demeure entre l'ombre et la lumière. L'abbé porte jusque dans sa mort les stigmates de son combat spirituel. Cette fin demeure énigmatique quant à l'issue de l'affrontement entre les puissances divines et infernales. Maurice Pialat ne cherche pas à révéler une âme mais plutôt à travailler l'ambiguïté d'un homme torturé et déchiré. *Hors Satan* se conclut dans la même indétermination. Après avoir ressuscité la fille, le gars, sans un mot, quitte le village emportant avec lui ses secrets. Un dernier plan rapproché le montre marchant sur la route. Le visage impassible, la bouche fermée, le regard fixe, il ne laisse rien transparaître. Ce plan agit comme un point d'interrogation. S'agit-il d'un être humain ou d'une présence surnaturel ? Héros saint ou brute animale ? Il marche vers un ailleurs inconnu, laissant planer le doute sur lui. Les fins de *Sous le soleil de Satan* et de *Hors Satan*, sous leur apparente forme conclusive, ne résolvent rien quant à la nature réelle des deux héros.

Sous le soleil de Satan - Maurice Pialat *Hors Satan* - Bruno Dumont

***

Hors Satan et *Sous le soleil de Satan* sont des méditations sur la nature humaine. Le religieux et le surnaturel interviennent comme de simples véhicules. Ce qui importe est de sonder les profondeurs de l'Homme pour en faire ressortir le mystère. Bruno Dumont et Maurice Pialat envisagent le spirituel dans ses fondements humains. Un article de Marcel

59 Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, *in Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 147.

Oms[60], en posant la problématique du film religieux en contact avec l'incroyant, résonne avec notre propos. Selon l'auteur, les films spiritualistes permettent « *dans l'image* et *par l'image* des lectures contradictoires qui sont le propre de la *foi* ; celui qui *croit* y voit ce qu'il désire ou souhaite y voir, le sceptique y accède par la seule émotion esthétique[61] ». Le propre d'un film spirituel serait d'instiguer le doute et l'indécision, de laisser croire une chose et son contraire, d'engager le spectateur à prendre parti. Ainsi, pour réaliser des films spirituels justes et cohérents, il faudrait avancer dans une pensée, sinon athée, au moins agnostique (accepter le doute quant à l'existence d'une réalité divine) car, en visant une « émotion esthétique » - susceptible d'ouvrir à une multiplicité de sens - plus qu'un discours religieux didactique, croyants et incroyants peuvent se faire une place au sein de l'œuvre. Marcel Oms poursuit : « […] le cinéma est nécessairement *athée* puisque l'artiste seul y est *créateur* ou *démiurge*[62] », affirmant ainsi, à l'inverse d'André Bazin, le caractère ontologiquement athée du cinéma. En recherchant l'ambiguïté, les multiples interprétations et en laissant les conclusions ouvertes, Bruno Dumont et Maurice Pialat invitent le spectateur à évoluer librement dans le film. Cependant, cette ouverture spirituelle, si elle ne passe pas par Dieu, ne peut se concevoir sans une certaine réorganisation du réel.

60 Marcel Oms, « Les pèlerins d'Emmaüs : s'il y avait eu une caméra (point du vue : le cinéma est-il "athée"?) », *in* Philippe Boitel, Guy Hennebelle (sous la dir. de), *Le film religieux*, *op. cit.*, pp. 99-103.
61 *Ibid.*, p. 101.
62 *Ibid.*, p. 103.

II. Croire en la réalité

Si l'invisible ne peut apparaître à l'écran, Bruno Dumont et Maurice Pialat n'ont d'autre choix que de rester au plus près du réel pour faire naître le spirituel. Élie Faure soulignait déjà que « l'âme n'a jamais scellé sa voûte colossale qu'au croisement des nervures qui s'élancent, d'un jet, des profondeurs de la terre. C'est dans le pain et dans le vin que vivent la chair et le sang de l'esprit[63] ». Il faut du visible pour faire advenir le sentiment de l'invisible. Un tel pari ne peut s'envisager sans une certaine réorganisation du réel. Nous avons pu voir précédemment qu'une interrogation profonde sur l'humain pouvait engendrer des réflexions spirituelles sans avoir recours au Divin. De la même façon, la réalité peut être source d'émergence du mystère, encore faut-il en proposer une nouvelle perception. Dans *Sous le soleil de Satan* et *Hors Satan*, c'est par le matériel qu'émerge le spirituel. Aussi, de quelle façon un aménagement du réel peut-il reconfigurer la fonction et le sens d'éléments physiques ?

***

1. Le réel et son dévoilement.

Dévoiler le réel, c'est faire advenir, au sein de l'image, une plénitude qui transfigure le monde. La caméra aurait la faculté de percevoir au-delà du sensible, de révéler la vérité et l'essence de chaque chose. Autrement dit, elle renouvelle notre vision du monde, obstruée jusqu'à présent par l'habitude et le quotidien. Le cinéma donne une épaisseur supplémentaire au monde, suggère son mystère et sa profondeur. Cette approche spiritualiste du cinéma fut en grande partie théorisée par Amédée Ayfre, Henri Agel et André Bazin, dont les travaux s'appuyaient majoritairement sur les films de Roberto Rossellini et Robert Bresson. Pour José Moure, ces deux cinéastes spirituels se rejoignent autour de l'exploration du vide. Pour l'un, c'est par « un véritable processus de vidage et d'ouverture à l'hétérogène que le film peut laisser monter en lui la dimension du transcendant, qu'il (ou le personnage) peut être touché par la grâce de la révélation[64] ». Pour l'autre, « la prise de vue, en tant qu'opération sur le réel, s'affirme dès lors comme un dispositif d'extraction qui tend à échapper au phénomène

63 Élie Faure, « Introduction à la mystique du cinéma » (1934), *in Fonction du cinéma* (1953), *op. cit.*, p. 67.
64 José Moure, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 1997, p. 104.

d'accumulation non sélectif propre à l'enregistrement[65] ». Rossellini est dans la restitution, Bresson dans la reconstruction. Dans les deux cas, le dépouillement de l'image est une ouverture vers une autre dimension. Ce « cinéma chrétien du vide[66] » entend faire de l'image, par sa béance, un lieu de réception du spirituel. Bruno Dumont et Maurice Pialat, empruntant des chemins spirituels avec *Hors Satan* et *Sous le soleil de Satan*, sont-ils dans la même démarche ? Procèdent-ils à un dépouillement de l'image pour en prélever la substantifique moelle ?

A. Réduction du réel.

Dans *Hors Satan*, Bruno Dumont s'emploie à diminuer chaque élément constituant le film. Cette régression n'est en rien un appauvrissement qualitatif. Elle participe d'une volonté de retrouver la force originelle de chaque chose. Le cinéaste écrit : « pas de décors, pas de dialogues, pas de scénario : retourner à ce qui les précède. (Le cinéma est un art premier.)[67] ». Le cinéaste se débarrasse de tout ce qui peut maquiller la réalité, l'organiser par des aménagements de circonstance. Ce geste radical n'est pas pour autant une posture anti-narrative. Le cinéma intervient ici comme un véhicule capable de faire ressurgir le caractère primitif de toute chose. Il est un art premier en ce sens qu'il saisit une réalité prosaïque, rudimentaire et crue. Selon Bruno Dumont, le cinéma « […] est sauvage. Il va là où tout commence, à la vie même, à sa matière. […] TOUT DOIT DISPARAITRE. Toute idée doit disparaître : retourner à la matière, aux masses informes et primitives de notre sensibilité[68] ». Il est dans un bouillonnement de vie, un chaos informe, un recommencement du monde. Ceci ne peut passer que par une réduction qui permet de rendre la source de chaque chose. C'est de cette apparente absence de forces que se découvre l'expressivité du réel.

Hors Satan ne s'embarrasse pas de précisions dramaturgiques. Les personnages n'ont pas de prénoms. Au générique final, ils ne sont désignés que par de vagues termes comme « le gars », « la fille », « la mère de la fille », « le garde », ou « la routarde ». Un prénom est un marqueur de personnalité. Ici, les personnages n'existent pas par leur psychologie ou leur histoire personnelle. Ils n'ont aucune signification sociale. Ce sont des entités à l'identité indéterminée qui ne valent que par leur présence physique. Leurs paroles ne sont pas plus éclairantes. Les dialogues sont circonscrits à de pures échanges de formalités. De nature

65 *Ibid.*, p. 108.
66 *Ibid.*, p. 92.
67 Bruno Dumont, « Travail du cinéaste », *in* Valérie Jouve, Sébastien Ors, Philippe Tancelin, *Bruno Dumont*, Paris, Dis Voir, 2001, p. 13.
68 *Ibid.*, p. 11 et 13.

purement fonctionnelle, ce sont de simples commentaires, des constations qui ne font que répéter l'action. Les personnages de *Hors Satan* ne sont que des corps creux en mouvement, sans prises sociales, suffisamment ouverts et pénétrables pour permettre au spectateur de passer à travers eux et de se projeter en eux. L'intrigue du film est réduite au minimum. Le cinéaste confie : « Il faut une petite histoire. […] Le sujet, au cinéma, est aussi important que dans la peinture, c'est à dire très peu. […] C'est l'expression qui compte. […] Je cherche du rythme. […] Je cherche de la chaleur et du froid[69] ». Aux yeux de Bruno Dumont, le scénario n'est qu'un dispositif, un outil en devenir, une préparation. L'intrigue est minimaliste. Le cinéaste ne s'embarrasse pas d'une dramaturgie complexe où s'entremêleraient plusieurs fils narratifs. *Hors Satan* ne raconte rien d'autre que la succession de plusieurs journées, où le gars et la fille répètent sensiblement les mêmes actions. Le film se rapproche de la fable cinématographique, telle que la définit l'universitaire Anthony Fiant :

> « […] la fable cinématographique relève d'un processus soustractif en ce sens qu'elle bannit tout ce qui pourrait distraire de la moralité à laquelle chaque événement est instantanément rattaché. Non astreinte à une progression dramatique rigoureuse, la fable accumule des situations qui peu à peu, par des chemins détournés, font sens, servent une position d'ordre moral[70]. »

L'histoire ne s'articule pas autour de ressorts dramatiques. Bruno Dumont annihile toute forme de progression (même si la scène finale du miracle se signale comme l'apothéose du film). Il ne subsiste plus que des scènes qui, par leur accumulation, leur répétition (moments de prière, promenade du gars et de la fille dans les landes …) et leur modulation, confèrent un sens à l'ensemble. Le film se déroule dans une logique de superposition plutôt que dans un défilement progressif et évolutif. Cette minimisation de la dramaturgie dans *Hors Satan* s'inscrit dans un cadre plus global de réduction de la grammaire cinématographique. Le découpage se restreint à quelques échelles de plan (gros plan, plan rapproché, plan d'ensemble). La caméra reste le plus souvent fixe, ne se mouvant qu'à l'occasion de rares travellings et panoramiques. Il n'y a pas de champs-contrechamps, peu d'appels du hors-champ. Chaque plan est mesuré, jamais gratuit ou transitionnel. Dans ces rudiments de cinéma, Bruno Dumont délaisse toute fioriture pour aller à l'essentiel. En réduisant chaque

69 « Un film, du papier à l'écran », entretien avec Bruno Dumont, mené par Anthony Fiant et réalisé par Patrick Le Goff pour la collection « Les grandes leçons cinématographiques », Université Rennes 2, 2007, [en ligne], disponible sur <http://www.canalu.tv/video/universite_rennes_2_crea_cim/un_film_du_papier_a_l_ecran.> (consulté le 26/02/15), 34'55".

70 Anthony Fiant, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2014, p. 94.

élément à sa forme la plus élémentaire, le cinéaste recherche le neutre. Il déclare : « de plus en plus, je recherche du neutre. Je dois choisir de la matière qui ne soit pas trop dense pour pouvoir associer du neutre + du neutre + du neutre... Et d'espérer que par le langage du cinéma, qui est la synthèse de tout cela, il y ait de la force[71] ». Le neutre ne résulte pas d'une indécision mais de la volonté de ne pas allouer une signification trop importante à chaque élément. Bruno Dumont ne s'attache pas au particulier. C'est par le contact des éléments entre eux, dans le frottement de toutes ces faiblesses qu'émerge une synergie d'ensemble. Sur ce point, Bruno Dumont rejoint Robert Bresson : « Film de cinématographe où les images, comme les mots du dictionnaire, n'ont de pouvoir et de valeur que par leurs position et relation[72] ». Un élément trop significatif ne vaudra que pour lui-même. Il ne fonctionnera qu'en système clos et ne pourra se mêler au reste. Si Bruno Dumont fait régresser chacun des éléments du film, c'est pour les rendre incomplets. Ne portant aucune valeur prédéfinie en eux-même, libres de toute signification, ils ne se dévoilent et ne s'achèvent qu'au montage où ils se contaminent réciproquement. De la même façon, Maurice Merleau-Ponty, dans une métaphore du cinéma comme musique, déclare que « la mélodie n'est pas une somme de notes : chaque note ne compte que par la fonction qu'elle exerce dans l'ensemble […]. Cette perception de l'ensemble est plus naturelle et plus primitive que celle des éléments isolés[73] ». Le réel ne se dévoile que par des interactions. Un paysage ne vaut que par le regard qu'un personnage lui porte. Des plans violents se superposent à des plans contemplatifs. Cet écart provoque une réaction chimique et transforme ces deux plans. En étant suffisamment ouverts et neutres, les éléments s'interpénètrent entre eux, accueillent des forces contraires, prenant ainsi un sens inédit.

B. Le réel comme arène.

Dans *Sous le soleil de Satan*, le réel est sous-tendu par un ensemble de forces. Le film est traversé par de multiples affrontements. Durant la première partie du film (avant le suicide de Mouchette), Maurice Pialat met en avant de multiples couples (Donissan/Menou-Segrais, Mouchette/le marquis de Cadignan, Mouchette/le docteur Gallet, Donissan/le maquignon, Donissan/Mouchette) qui sont autant de duels où chacun tente de prendre le dessus sur l'autre. Le personnage de Mouchette est marqué par un esprit de révolte et de contradiction. Que ce soit avec Cadignan, Gallet ou Donissan, la jeune fille lutte contre des figures paternalistes qui

71 Valérie Jouve, Sébastien Ors, Philippe Tancelin, *Bruno Dumont*, *op. cit.*, p. 114.
72 Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, *op.cit.*, p. 22.
73 Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens* (1966), Paris, Nrf/Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1996, p. 62

tentent de la contrôler. Son unique combat est de s'affirmer face aux autres. Mouchette affirme une volonté de puissance, de liberté et d'indépendance qui s'exprime dans ses actes. Dans un moment de folie, elle tue le marquis de Cadignan. Elle hurle soudainement face au docteur Gallet. Elle se tranche la gorge dans un ultime geste d'insubordination. Chacune de ces actions se réalisent dans la brusquerie, au mépris de la réflexion et de la logique. Sa liberté passe par l'imprévisibilité. Si, pour Mouchette, la lutte se fait aux côtés de Satan, pour Donissan, elle se déroule contre Satan. Le démon prend plusieurs visages. Menou-Segrais est l'incarnation d'un ministère douillet et d'une certaine paresse quand, pour Donissan, tout n'est que difficulté et souffrance. Le maquignon est un tentateur éveillant des désirs de toute-puissance chez Donissan. Mouchette met à l'épreuve la foi du prêtre, s'enorgueillit de son renoncement à Dieu (« Dieu, ça ne veut rien dire » affirme la jeune fille), cherche à faire pencher le curé vers le blasphème. La deuxième partie du film est marquée par la solitude de Donissan. L'assaillant se fait intérieur. Écrivant à son bureau, peu après la résurrection de l'enfant, le jeune prêtre défaillit sous des coups invisibles. Donissan entretient une forte proximité avec la mort. Il porte les cadavres de Mouchette et de l'enfant mort, hallucine le fantôme de Mouchette. Seul face à des puissances obscures, seul pour ressusciter l'enfant, seul dans son agonie, Donissan finit par mourir dans la pénombre d'un confessionnal, comme abandonné. Maurice Pialat ne peut filmer cette lutte intime qu'après avoir incarné des combats avec des êtres de chair et de sang dans la première partie du film. Ces deux parties du film ne s'opposent pas mais s'interpénètrent l'une avec l'autre, donnant au combat spirituel toute sa matérialité.

Le film se donne à voir comme une arène. A la suite de sa rencontre avec le maquignon, Donissan croise le chemin de Mouchette. Cette séquence de sept minutes est filmée en quatre plans seulement. Quand la séquence du maquignon était marquée par des plans courts, où le montage haché et heurté restituait la violence des échanges entre le maquignon et Donissan, Maurice Pialat préfère ici l'usage de plans longs. Filmant d'abord les deux personnages en plan américain, la caméra, décrivant des courbes dans l'espace, se rapproche peu à peu de Donissan et Mouchette, jusqu'à les cadrer en gros plan. Entre tension et suffocation, le cinéaste ne relâche pas l'étreinte autour des deux protagonistes. Ces plans longs tendent également à traduire des forces qui s'épuisent et s'émoussent chez les deux personnages. Chacun pousse l'autre dans ses derniers retranchements, cherche à porter l'estocade. Donissan et Mouchette se rendent coup pour coup. En plaçant cette séquence juste après la rencontre avec le maquignon, Maurice Pialat lie ces deux affrontements, suggérant le combat de deux façons différentes, où l'adversaire tente à chaque fois de faire flancher

Donissan.

Sous le soleil de Satan - Maurice Pialat (1987)

Ces deux séquences sont encadrées par deux plans, filmés à la même hauteur, montrant Donissan passant sous un pont de pierre. Ils suggèrent une entrée et une sortie de scène, mais aussi un gouffre dans lequel s'enfonce le curé. Ces deux séquences de combat interviennent alors comme un théâtre où le prêtre sort de lui-même et exhibe sa force spirituelle. Un tel plan se retrouve plus loin dans le film. Juste avant la résurrection de l'enfant, le fiacre où se tient l'ecclésiastique passe sous un porche d'entrée. De la même manière, ce plan anticipe un moment où Donissan va se révéler à lui-même en allant au bout ses capacités. Ces plans où il passe sous un édifice préparent à un affrontement, mais font aussi pénétrer l'abbé dans un espace hors de l'ordinaire, où se tapit le fantastique.

Le projet de ces deux films est de donner une épaisseur supplémentaire au réel. Chaque élément est comme auréolé, qualitativement augmenté. Si Bruno Dumont neutralise les personnages et les décors, c'est pour les intégrer dans un ensemble et, ainsi, leur faire prendre une valeur ajoutée. En construisant son film sur un réseau de forces et d'affrontements, Maurice Pialat fait de chaque instant une lutte perpétuelle. Le dévoilement du réel ne se fait pas par un dépouillement, mais par une majoration. C'est par un ensemble de connexions que le monde délivre son aura. L'image prend sa force par le biais d'une autre.

2. Le corps.

Le corps est au cœur d'une dialectique entre matière et esprit, au carrefour du sensible et de l'immatériel. Pour Maurice Merleau-Ponty, le corps est entre « le dedans et le dehors, entre la chair et le monde (la chair dans le monde, le monde fait chair), entre la subjectivité et

l'objectivité, entre le signifié et le signifiant, le conscient et l'inconscient[74] ». Autrement dit, le corps est un intermédiaire entre l'apparent et l'invisible, pivot à la fois actif et réceptif, véhicule médiateur entre le monde externe et le monde interne. Dans *Hors Satan* et *Sous le soleil de Satan*, la représentation du corps se joue autour de cette articulation. Le corps y est une réalité sensible, agissant sous les impulsions d'affects et d'une pensée impalpable. Aussi, comment rendre perceptible ce qui est enfoui et qui se dérobe au regard ? La représentation du corps court un double risque : d'une part, minimiser le corps, au profit de la pensée, au risque de lui enlever toute matérialité ; d'autre part, grossir les traits physiques et empêcher tout accès à une vie intérieure. Évoluer dans cet entre-deux est périlleux puisque le corps, étant un entremetteur entre le terrestre et le spirituel, doit être, malgré tout, représenté. Bruno Dumont et Maurice Pialat, sans être dans la négation ou l'ostentation du corps, résolvent ce problème en affirmant le corps comme le signe extérieur d'une réalité intérieur, susceptible de rendre compte, par sa matérialité propre, d'une condition spirituelle.

A. Des corps-théâtres.

Dans *Sous le soleil de Satan*, le corps est le théâtre d'un drame qui se joue en coulisses. Les troubles intérieurs qui agitent les personnages trouvent leur résonance dans une chair blessée. Entre les mortifications que s'inflige Donissan et le suicide de Mouchette, les corps subissent une douleur toute physique qui n'est que le redéploiement d'un élancement plus profond. Le corps est un lieu d'exposition qui laisse transparaître un dérangement spirituel. Une scène du film concrétise cette idée. Après avoir découvert le cadavre de Mouchette, Donissan dépose la dépouille de la jeune fille au pied de l'autel de l'église. La bouche barbouillée de sang, le regard hagard, le prêtre se donne en spectacle devant une assemblée de fidèles éberluée. Face à ce public, Donissan est, sur l'autel, comme sur une scène de théâtre. Il exhibe, à la vue de tous, deux corps en souffrance. Si le corps est autant mis en avant, c'est parce qu'il est au cœur du combat entre Donissan et Satan. Lors de la rencontre contre Donissan et le maquignon, la suprême tentation du Diable est de permettre à l'abbé de voir, à travers les apparences, la vérité d'une personne. Autrement dit, de passer au-delà de l'enveloppe corporelle. Le miracle se joue sur un corps mort qu'il reste à ressusciter. Le corps est au centre du film en tant qu'il est le point de repère, le lieu de la lutte entre Donissan et Satan. A la fin du film, Donissan, écrivant à son bureau, défaillit sous des coups invisibles. Le corps devient un champ de bataille. Ainsi, « le combat métaphysique […] qui oppose, durant

74 Cité dans Jérôme Game, « Introduction Corps-cinéma », *in* Jérôme Game (sous la dir. de), *Images des corps / corps des images au cinéma*, Lyon, ENS Éditions, coll. « Signes », p. 10.

tout le film, Donissan, Dieu et le Diable, n'a rien d'éthéré. C'est un combat au corps à corps, d'une violence tout physique[75] ». L'ébranlement spirituel prend une image physique en se répercutant dans la chair.

Sous le soleil de Satan – Maurice Pialat

Deux corps dominent le film : celui de Donissan, imposante masse corsetée dans une soutane trop étriquée et celui de Mouchette, aérien, léger, virevoltant. A juste titre, le critique Alain Philippon évoque le « chêne-Depardieu » et l'« anguille-Bonnaire[76] » pour caractériser les deux personnages. De manière générale, les plans sur le prêtre sont fixes. Le personnage est soit cadré de la tête aux pieds, soit en plan serré. Ces choix de cadrage rendent compte de la pesanteur du corps. Donissan a la rigidité d'un tronc d'arbre. Pour Mouchette, les plans sont serrés et plus mobiles. La caméra « colle » aux mouvements de la jeune fille par de multiples travellings et panoramiques. Mouchette ne marche pas, elle « glisse » à la manière de l'animal serpentiforme. Si ces deux corps diffèrent, ils sont tous deux habités par la présence charnelle de Satan. Donissan est marqué par la pesanteur et la lourdeur, le déséquilibre et la maladresse. Il tente, durant tout le film, de soutenir les corps. Le sien, tout d'abord, mais aussi celui de Mouchette ainsi que la dépouille de l'enfant, qu'il élève à bout de bras. Donissan porte la souffrance de plusieurs êtres. Il est une clé de voûte. Mais cet aspect massif est compensé par une friabilité due au doute perpétuel qui hante le curé. Colosse aux pieds d'argile, Donissan avance entre deux états. Ferme lorsqu'il se saisit du maquignon et quand il réprimande

75 Alain Philippon, « Description d'un combat », *Cahiers du cinéma* (Paris), n°399, septembre 1987, p. 4.
76 *Ibid.*.

Mouchette, il se révèle plus fragile dans la solitude, presque enfantin face à Menou-Segrais. A ce corps pesant s'oppose celui, plus souple et volage, de Mouchette. La jeune fille ne cesse d'être mobile. Elle tourne autour de ses amants, décrivant des courbes serpentines, prête à inoculer son venin. Tournoyante et pernicieuse, d'une allure sauvage avec ses cheveux broussailleux et ses mouvements désarticulés, Mouchette laisse transparaître une furie proprement démoniaque. Elle est insaisissable, se dérobe à tout instant. Sa mort ne fait que rejouer sa vie. Le coup de rasoir qui lui tranche la gorge passe dans une violente ellipse, dans un instant fugace qui échappe au spectateur. Ainsi, entre un corps plombé et un corps tourbillonnant, Maurice Pialat saisit par le physique les tempêtes intérieures qui tourmentent Donissan et Mouchette.

B. Des corps-premiers.

Mis à part *Twentynine Palms* (2003) et *Camille Claudel 1915* (2013), Bruno Dumont, depuis son premier film, n'engage que des acteurs non-professionnels. Ce choix résulte d'une nécessité, pour le cinéaste, de raccorder le corps au décor dans lequel il s'insère. Seuls des acteurs locaux peuvent être justes et cohérents dans les paysages du Nord. L'emploi d'acteurs non-professionnels n'obéit pas à des desseins naturalistes. Il répond à une volonté d'utiliser des corps neufs, encore inexploités par le cinéma, dans le but d'atteindre une certaine vérité humaine. Ces acteurs inexpérimentés, pris dans le jus d'un terroir, arrivent devant la caméra, vierges de toutes convenances de jeu. Délaissés de tout ornement, ils interviennent comme une matière brute que le cinéaste vient sculpter. Bruno Dumont filme des corps cabossés, souvent disgracieux, à l'opposé de tous canons esthétiques. Mais c'est dans ces faiblesses et ces aspérités que se reflète le visage d'une humanité plurielle. Il y a peu de dialogues et de psychologie chez ces personnages. Peu de vraisemblance également. Ce qui importe, c'est la présence de l'acteur, son magnétisme. Si le corps est aussi prégnant dans le cinéma de Bruno Dumont, c'est parce qu'il est « le commencement de l'âme, la matière première et la substance du cinéma[77] ». Dans ces corps imparfaits, encore inachevés, le cinéaste y trouve une forme de primitivité. Cet archaïsme des corps ne découle pas d'une nostalgie des origines, mais du désir de redonner une puissance formelle à la matière.

Dans *Hors Satan*, le corps se déchire entre deux états : l'ascèse et l'explosion. Le gars refuse les avances de la fille, se garde de tous plaisirs corporels, se préservant dans une vie

77 Bruno Dumont, « Travail du cinéaste », *in* Valérie Jouve, Sébastien Ors, Philippe Tancelin, *Bruno Dumont*, *op. cit.*, p. 11.

contemplative. Cette pureté ascétique contraste avec des déchaînements de violence, à l'exemple du tabassage du garde ou de l'exorcisme d'une randonneuse. Cependant, cette brutalité paraît toujours contrôlée, calculée. Le gars conserve un calme olympien durant ces actes. Véritable force tranquille, il reste impassible, évolue avec un certain flegme. A cette parfaite maîtrise de soi s'oppose le corps débridé de la routarde. Cet être libidineux s'inscrit dans une sauvagerie dionysiaque. Allongée nue sur l'herbe, la pilosité fleurie, elle est un corps végétal, une force terrestre non-domestiquée. Lors du coït avec le gars, elle hurle, débordée par une forme d'*hybris*, sécrète un mucus buccal blanchâtre. Après l'acte sexuel, la routarde rampe contre le sol avant de s'immerger dans un étang. Harpie devenue naïade, elle ressort de l'eau rassérénée après ces épanchements. La routarde est associée à un animal indompté, sans contrôle, animé par des pulsions sexuelles. Caractérisé par de multiples débordements (pilosité, hurlements, salive), le corps de la routarde est une puissance primitive. D'après Maryline Alligier :

> « Les personnages éprouvent une force, une vitalité qui tend vers l'infini. Cette force s'élève au-dessus de la sensibilité : la variabilité des états émotionnels est abolie, l'angoisse de la mort balayée, ils sont touchés par la grâce. Transportés hors d'eux, les personnages font l'expérience de l'immanence, une immanence inépuisable, indéfinie[78]. »

Dans cette exploration des limites, les personnages éprouvent la finitude, la précarité de leur condition et connaissent ainsi une forme de grâce. Le corps devient, dans sa propre trivialité, une ouverture vers le spirituel.

Hors Satan – Bruno Dumont (2011)

Le corps, chez Bruno Dumont, peut s'envisager différemment. L'universitaire Ludovic Cortade, dans son article « Le territoire de l'extase : le corps et le paysage dans l'œuvre de Bruno Dumont »[79], se dégage de toute conception spiritualiste et défend une hypothèse plus politique du corps comme reterritorialisation. L'auteur constate que « les films du réalisateur

78 Maryline Alligier, *Bruno Dumont, l'animalité et la grâce*, *op. cit.*, p. 92
79 *In* Jérôme Game (sous la dir. de), *Images des corps / corps des images au cinéma*, *op. cit.*, pp. 131-148.

révèlent en effet la faillite des vecteurs traditionnels de l'identité spatiale : plus que la conscience de soi dans un lieu, le réalisateur livre le spectacle de la crispation du corps qui, faute de posséder autrui par la sexualité, s'inscrit dans les limites d'un territoire[80] ». *Hors Satan* met en place les difficultés d'appropriation du territoire. Le gars est un être de passage, en perpétuelle errance. Son campement de fortune marque la précarité de sa situation. A maintes reprises, le garde lui demande de quitter les plaines. Le gars est en porte-à-faux dans les espaces qu'il traverse. Aussi, sa domination ne peut se marquer que par la force. Il brutalise le garde, chasse sur son domaine, se promène avec un fusil tel un shérif. *Hors Satan*, dans cette conquête des espaces, lorgne du côté du western. Le garde épie le gars et la fille. Le gars surveille de loin la conversation entre le garde et la fille. La jeune femme devient une contrée à acquérir, le lieu d'une rivalité entre le garde et le gars. Chaque personnage défend sa parcelle, s'inscrit et se définit selon son territoire. Ludovic Cortade souligne le lien indéfectible qui existe entre corps et paysage :

> « L'absorption du corps par le paysage ne consiste pas chez Dumont en un dépassement de l'idée de limite sur le mode spiritualiste ; il révèle au contraire la prégnance d'une frontière qui protège l'homme-paysage des intrusions du monde extérieur. Dumont procède en fait à un déplacement de la notion de territoire dont la fusion de l'homme et du paysage serait le symptôme[81]. »

Hors Satan – Bruno Dumont (2011)

80 *Ibid.*, p. 135.
81 *Ibid.*, p. 148.

Le paysage est un prolongement du corps. Par son immersion dans la nature, le personnage marque son appartenance à un espace. *Hors Satan* est ponctué de nombreux plans d'ensemble où les personnages ne deviennent plus que des points qui se confondent et se perdent dans l'immensité du décor. Cette fusion du corps et du paysage marque une réappropriation de l'environnement par les personnages. Le paysage se conçoit alors comme un prolongement identitaire du corps. Que le corps soit envisagé dans une perspective spiritualiste ou politique, il demeure commun à ces deux approches que le corps se signale par son incomplétude. Il ne s'achève qu'en association avec autre chose, dans la connaissance d'un principe supérieur (la grâce d'un côté, le territoire de l'autre) qui transcende ces êtres imparfaits.

C. Des corps-transferts.

Dans *Sous le soleil de Satan* et *Hors Satan*, les corps sont des instruments de transfert, des espaces de circulation où s'échangent des fluides invisibles. Donissan et Mouchette sont liés par des liens surnaturels. Au début du film, Donissan, après avoir donné la communion à ses fidèles, lance un regard énigmatique vers le fond de l'église. A cette image s'ensuit la première apparition de Mouchette dans le film, qui vient d'arriver chez le marquis de Cadignan. Le prêtre est filmé en gros plan, légèrement de trois-quart, tandis que la jeune fille est cadrée frontalement en plan américain. Cet écart d'échelle de plan induit une direction de regard mais aussi une distance, comme si Mouchette arrivait du fond de l'église. Ce raccord qui tend à recréer une contiguïté physique établit une connexion invisible entre les deux personnages. Le critique Joël Magny y voit une « façon de transcrire l'idée, anti-cinématographique au possible, qui interviendra plus tard dans le texte de Bernanos, selon laquelle [...] il serait donné soudain à Donissan de voir à travers le corps de Mouchette son âme (et son crime)[82] ». Par ce raccord, Maurice Pialat induit l'idée que Donissan a la prescience du meurtre que va commettre Mouchette. Un tel raccord se retrouve dans *Hors Satan*. A la fin du film, un gros plan sur le visage de la fille ressuscitée, serrant sa mère dans

Sous le soleil de Satan - Maurice Pialat

82 Joël Magny, *Maurice Pialat*, *op. cit.*, p.99.

ses bras, est suivi par un plan serré, cette fois-ci sur le gars, marchant le long de la route. Le montage raccorde deux espaces-temps, établit une jonction entre les deux personnages. Dans *Sous le soleil de Satan* et *Hors Satan*, les corps communiquent dans le non-dit. Le montage vient tisser des liens entre les personnages.

Dans *Hors Satan*, le Mal circule lui aussi par le biais du corps. La « technique » d'exorcisme du gars fonctionne par aspiration. Il absorbe en lui le démon qui se loge à l'intérieur de l'autre. Le gars se jette sur la possédée, l'embrasse à pleine bouche. L'exorcisme se fait dans par un contact physique rapproché. Cette forte promiscuité des corps est accentuée par l'utilisation du plan serré. Il ne reste plus que deux masses corporelles se débattant dans l'espace exigu du cadre.

Hors Satan – Bruno Dumont

Ce transfert de masse se retrouve dans *Sous le soleil de Satan*. L'universitaire Rémi Fontanel, en schématisant les liens directs et indirects entre les personnages[83], met en exergue la façon dont le Mal circule par l'intermédiaire du corps. L'auteur écrit :

> « Ainsi, un personnage rencontre un autre personnage par le biais d'un déplacement subtil et d'un intermédiaire physique, véritable représentation de l'emprise satanique sur le monde et les hommes. Donissan rencontre Satan à travers Mouchette et à travers d'autres personnages plus ou moins victimes de cette puissance maléfique. C'est donc toujours à travers un autre corps que l'on parvient à atteindre l'autre[84]. »

Satan, sournoisement, se diffuse à l'intérieur de chaque être. Les personnages viennent alors se contaminer entre eux, dans un jeu de ricochets, et le Mal se répercute du fait des multiples échanges entre les personnages.

Dans *Sous le soleil de Satan* et *Hors Satan*, c'est dans sa matérialité propre que le

83 Cf. Rémi Fontanel, *Formes de l'insaisissable. Le cinéma de Maurice Pialat*, Lyon, Aléas, 2004, schéma p. 74.
84 *Ibid.*, p. 75.

corps rend compte d'une réalité spirituelle. Il est un appui physique qui retraduit des sentiments impalpables. De la même façon, Gilles Deleuze affirme :

> « Le corps n'est plus l'obstacle qui sépare la pensée d'elle-même, ce qu'elle doit surmonter pour arriver à penser. C'est au contraire ce dans quoi elle plonge ou doit plonger, pour atteindre à l'impensé, c'est-à-dire à la vie. Non pas que le corps pense, mais, obstiné, têtu, il force à penser, et force à penser ce qui se dérobe à la pensée, la vie. On ne fera plus comparaître la vie devant les catégories de la pensée, on jettera la pensée dans les catégories de la vie. Les catégories de la vie, ce sont précisément les attitudes du corps, ses postures. […] C'est par le corps (et non plus par l'intermédiaire du corps) que le cinéma noue ses noces avec l'esprit, avec la pensée[85]. »

Le corps est une nécessité pour comprendre la pensée et saisir le mouvement de la vie. Il est le point d'ancrage par lequel commence la réflexion. En mettant en place une telle prégnance du corps, Maurice Pialat et Bruno Dumont rendent compte des impulsions intérieures des personnages.

3. Le miracle : ambiguïté de la réalité.

Le mot « miracle » est issu de la racine latine *mir-* qui renvoie au voir. Le miracle, c'est avant tout ce qui est perçu. La vision est même la condition d'existence du miracle, sa légitimation, puisqu'elle atteste d'une réalité extraordinaire, qui brise avec le *continuum* visuel ordinaire. Cependant, le miracle relève d'une source invisible, surnaturelle, et bien souvent, avant d'être vu, le miracle est constaté après coup. Rapporté au cinéma, le miracle pose problème. Jean-Christophe Ferrari, dans l'article « Miracle » du *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, souligne que « le miracle, corrélé au cinéma, serait manifestation de ce qui n'obéit pas au régime ordinaire de la visibilité, l'advenue (visuelle et sonore) de l'invisible[86] ». Le cinéma, obéissant au règne du visible, laisserait sans cesse le miracle lui glisser entre les doigts. Aussi, le miracle est-il cinématographiquement représentable ? Montrer un miracle à l'écran, ne serait-ce pas en nier la nature invisible ? Pour résoudre ce problème, il faudrait nuancer le terme de « miracle », ne pas en faire un simple tour de magie visant l'émerveillement. L'acte miraculeux développe toute sa puissance par les conséquences qu'il engendre. Le miracle est un bouleversement des consciences puisqu'il force à penser l'impossible. Il est une rupture

85 Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-Temps*, Paris, Les Éditions de minuit, 1985, p. 246.
86 Jean-Christophe Ferrera, article « Miracle », *in* Antoine de Baecque, Philippe Chevalier, *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012, p. 440.

violente, une brisure, une perforation de l'ordre naturel. Il rebat les cartes du monde et en délivre une dimension sacrée insoupçonnée. Ce qui importe est moins le miracle en lui-même que ce qu'il révèle.

Sous le soleil de Satan et *Hors Satan* se concluent tous deux sur une résurrection. Donissan retourne à la vie un enfant mort et le gars fait revivre la fille, assassinée. Ces deux miracles agissent comme un point d'orgue. Ils sont ce vers quoi tend le film, son apogée. Le surnaturel, qui ne cessait d'être en germe durant tout le film, trouve ici sa consécration. Ces deux instants concentrent tout ce que nous avons pu dire précédemment à propos du dévoilement du réel et du corps. La résurrection, qui se joue sur un corps inerte qu'il reste à revivifier, engage le réel vers une nouvelle profondeur. Le miracle ne va pas de soi. Loin d'être évident, il est approché avec prudence. Peu d'éléments peuvent confirmer la réalité du miracle. C'est particulièrement vrai dans *Sous le soleil de Satan* où, dès le roman, Georges Bernanos fait dire à son héros :

> « … Mon père, il est trop vrai ; le diable, qui avait de moi pris possession, est assez fort et assez subtil pour tromper mes sens, égarer mon jugement, mêler le vrai au faux. […] Oui ! pendant un espace de temps que je n'ai pu fixer, le cadavre a paru revivre. Je l'ai senti tout chaud sous mes doigts, tout palpitant[87]. »

Donissan aurait pu être abusé par ses sens, la résurrection n'aurait été qu'une illusion. Dans les deux films, le miracle joue sur l'équivoque. Maurice Pialat et Bruno Dumont ne peuvent ignorer l'incrédulité du spectateur. La particularité de ces deux résurrections est de laisser au spectateur le bénéfice du doute. Les deux cinéastes avancent dans l'ambiguïté.

A. Logique de la fragmentation.

Les deux résurrections progressent selon un rythme boiteux. Si la scène du miracle, dans *Sous le soleil de Satan*, n'est filmée qu'en six plans, ces-derniers raccordent de façons abruptes :

- Plan 1 : Donissan, filmé de dos en plan rapproché, s'avance lentement vers le lit du défunt. La caméra, portée, le suit de près.
- Plan 2 : Plan rapproché taille sur l'enfant.
- Plan 3 : Changement d'axe à 180°. Plan moyen cadrant le lit et Donissan. Le curé soulève l'enfant et l'élève dans les airs.

87 Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, *in Œuvres romanesques*, *op. cit.*, p. 269.

- Plan 4 : Changement d'axe à 30°. Plan rapproché taille sur Donissan, dans la même position que dans le plan précédent. Il redescend l'enfant, le tient près de sa poitrine.
- Plan 5 : Changement d'axe à 30°. Plan rapproché poitrine sur Donissan et l'enfant. L'enfant ouvre les yeux et les referme aussitôt. Le curé lâche l'enfant.
- Plan 6 : Changement d'axe à 180°. Plan d'ensemble sur la chambre. La mère se jette sur son enfant avant d'embrasser Donissan. Elle retourne ensuite auprès de sa progéniture tandis que le prêtre s'isole dans un coin de la pièce.

Cette description de chaque plan met en exergue les multiples changements d'axes dans le découpage. Le passage du plan cinq au plan six est particulièrement brusque en raison du pivotement à 180° et de l'écart d'échelle de plan. Dans le plan six, la mère semble être surgie de nulle part et son cri rompt avec la tension qui s'installait jusqu'alors. Ce montage heurté de la scène provoque une dissonance, une anti-naturalité. Le critique Alain Bergala appuie cette idée à propos de cette scène : « le dérèglement du montage (raccords inattendus, changements d'axe) engendre un sentiment de rupture qui signale le miracle[88] ». Le caractère haché de la scène permet d'isoler cette dernière du reste du film. Le critique Fabien Gaffez soutient : « Angle mort du film, ce miracle consacre paradoxalement les puissances déchirantes de l'invisible. Ici, c'est le montage qui fait œuvre de vivification ; l'invisible passe dans la collure, le miracle aussi[89] ». Par ce découpage remarquable, Maurice Pialat adopte un nouveau régime de filmage pour mieux entraîner le spectateur vers une autre réalité. *Hors Satan* adopte aussi la même logique de fragmentation. Le miracle est découpé en quatre temps : 1) Le gars pénètre dans la maison de la fille et s'empare du cadavre. 2) Le gars dépose la dépouille au pied d'un étang. 3) Le gars assiste à l'arrestation de l'assassin. 4) La fille revient à la vie. Ce morcellement permet de définir deux espaces : le village, associé à la mort, et l'étang, associé à la vie. Le miracle intervient dans une séparation. Il oppose un monde profane (le village) à un monde sacré (la nature). Dans *Hors Satan* comme dans *Sous le soleil de Satan*, cette esthétique de la rupture permet de rendre compte du caractère proprement extra-ordinaire du miracle. Si ce dernier va à l'encontre des lois naturelles, il doit suggérer l'irréel, l'incohérence. Filmer un miracle, c'est montrer l'irruption du surnaturel au cœur du réel. Ceci ne peut passer que par un bousculement et des césures dans le découpage.

88 Alain Bergala, « Le miracle comme événement cinématographique », *in* Agnès Devictor et Krisitan Feigelson, *Croyances et sacré au cinéma*, *op.cit.*, p. 38.
89 Fabien Gaffez, « L'image blessée, "Sous le soleil de Satan" », *Positif* (Paris), n°517, mars 2004, p. 96.

Sous le soleil de Satan – Maurice Pialat (1987) *Hors Satan* – Bruno Dumont (2011)

B. Indécision et mystère du miracle.

Maurice Pialat et Bruno Dumont filment la résurrection sans effets spéciaux. Réduit au minimum, le prodige n'est pas spectaculaire. Il repose sur un simple mouvement : des yeux à peine entrouverts dans *Sous le soleil de Satan*, une profonde inspiration suivit de toussotements dans *Hors Satan*. Les cadavres semblent se réveiller d'un somme. Le spectateur est en droit de rester perplexe. Les deux cinéastes restent lucides : quand bien même il est transporté par le film, le spectateur n'est pas dupe de l'artificialité du miracle. Maurice Pialat et Bruno Dumont ne recherchent pas une scientificité du miracle. Plus que le fait même, ce qui intéresse les deux cinéastes est ce que cet événement soulève chez les personnages. L'éclairage contrasté de la scène dans *Sous le soleil de Satan* répartit l'espace entre ombre et lumière. Dans cette ambiance lumineuse se rejoue le combat entre Donissan et Satan. Lorsque le curé hausse l'enfant, sa réplique « De Lui ou de Vous, dîtes quel est le maître » appuie l'idée d'une lutte. Le but de ce miracle n'est pas tant de faire revenir un mort à la vie, mais d'éprouver une dernière fois la foi du prêtre. Ce geste d'élévation agit comme une offrande. L'enfant est une pièce intermédiaire, un objet de transaction entre Donissan et des puissances supérieures. Le curé échange la résurrection de cet enfant contre la vie éternelle. En amenant l'enfant vers l'ombre, le doute subsiste quant à la nature divine ou infernale de ce miracle. Menou-Segrais, après que Donissan soit revenu de ses joutes avec le maquignon et Mouchette, prévenait déjà le prêtre que « le miracle n'est pas pur ». La particularité de cette

scène tient dans cette ambiguïté permanente plus que dans le prodige. Ce faux *happy end* laisse en suspend, trouble les pistes de lectures.

Dans *Hors Satan*, Bruno Dumont brise la continuité du miracle. Le gars dépose le cadavre de la fille auprès d'un étang. Il sent le corps inerte, en approche les pieds près de l'eau puis retourne la dépouille sur le côté. Ces gestes curieux semblent obéir à un rituel précis dont la signification reste sibylline. Le gars se retire du lieu en laissant le corps en plan. Un fondu au noir marque une ellipse. La scène de l'arrestation de l'assassin de la fille vient s'intercaler, puis nous revenons à l'étang où la fille, toujours dans la même position, retourne brusquement à la vie. Que s'est-il passé pour que le miracle ait lieu ? Bruno Dumont aménage une trouée dans la narration où vient se loger le mystère. Comme dans *Sous le soleil de Satan*, le miracle est difficilement lisible et interprétable. Il porte en lui une part de secret. D'après Maryline Alligier :

> « Ce ne sont pas les « péripéties » qui comptent mais les sentiments qu'elles font lever dans l'intériorité des personnages et qui reste un mystère. Ce mystère ne peut aussi apparaître que sous une absolue ambiguïté. L'esthétique du morcellement par le recours à l'ellipse est, dans le cinéma de Bruno Dumont, un refus d'interprétation univoque du réel parce que, justement, il y a un sur-réel, qui est la vérité de l'être. Les trous de la narration sont ainsi les interstices par lesquels il peut entrer[90]. »

Par cette ellipse, Bruno Dumont ouvre le sens et laisse pressentir une autre réalité. C'est par tous ces manquements, toutes ces absences d'indications précises qu'apparaît la nature mystérieuse du miracle.

Maurice Pialat et Bruno Dumont n'affirment ni n'infirment la réalité du miracle. Ce choix ne résulte pas d'un manque d'engagement mais du fait que le miracle ne peut trouver sa force que dans l'ambiguïté. Filmer une résurrection de façon spectaculaire dans le but d'édifier ou, au contraire, en dénoncer l'escroquerie, c'est, dans les deux cas, prouver la fausseté du prodige. En avançant dans un entre-deux, les deux cinéastes rendent le miracle inconfortable. Ils n'en restituent pas moins le trouble qu'il peut susciter chez chacun. De la même façon, les textes évangéliaires tendent à rendre compte de l'émotion qui résulte de la résurrection de Jésus avant d'en prouver la vérité. Il est intéressant de constater que, dans les quatre Évangiles, la résurrection de Jésus n'est jamais décrite (contrairement à la résurrection de

90 Maryline Alligier, *Bruno Dumont, l'animalité et la grâce*, *op. cit.*, p. 87.

Lazare). Elle passe dans une ellipse, est déduite par la découverte du tombeau vide. L'Évangile selon Saint Jean raconte qu'un des disciples, en entrant dans le tombeau, croit aussitôt en la résurrection du Christ[91]. Le paradoxe est que le disciple croit dans un corps passé de la mort à la vie en l'absence même de ce corps. Ce que souligne ici l'auteur, c'est l'acte de foi du disciple. Sur une réalité indécidable, en l'absence de preuves tangibles, le disciple prend le parti de croire. Les résurrections de *Hors Satan* et *Sous le soleil de Satan* reposent sur le même mouvement de foi. Libre de décider de la véracité ou de la fausseté du miracle, le spectateur doit trancher. L'émoi que provoque la résurrection est ainsi accru car, plus que de s'attacher à des faits concrets, le miracle repose sur un engagement personnel. Cette ambiguïté force le spectateur à délaisser tout résonnement logique pour se tourner vers une nouvelle croyance dans le réel.

***

Pour que le spirituel émane du physique, Bruno Dumont et Maurice Pialat réorganisent le réel de tel sorte que chaque élément s'enrobe d'une aura particulière. Que ce soit par un ensemble d'associations poétiques et émotives dans *Hors Satan*, ou en sous-tendant le monde autour de multiples affrontements dans *Sous le soleil de Satan*, la réalité, augmentée d'un sens nouveau, prend un relief singulier. De la même façon, les corps, dans ces deux films, par leur expressivité et les relations qu'ils entretiennent avec leur environnement, sont l'image visible d'une réalité invisible. Dans les deux résurrections s'affirme, par de multiples percées dans narration et la mise en scène, une réalité mystérieuse et ambiguë. Maurice Pialat et Bruno Dumont ne composent pas à partir d'idées religieuses ou théologiques mais à partir de la manipulation du physique. En établissant des rapports à partir des éléments du réel, Maurice Pialat et Bruno Dumont conduisent le spectateur à une nouvelle perception du réel.

91 Évangile selon Saint Jean, chapitre 20, verset 8 : « Alors entra aussi l'autre disciple, arrivé le premier au tombeau. Il vit et il crut. »

SECONDE PARTIE
Jalons pour un sentiment religieux cinématographique

« Mais j'aurais aimé à vous voir faire l'analyse du *sentiment religieux* spontané ou, plus exactement, de la *sensation* religieuse qui est toute différente des *religions* proprement dites, et beaucoup plus durable. J'entends par la [...] le fait simple et direct de la *sensation de "l'éternel"* (qui peut très bien n'être pas éternel, mais simplement sans bornes perceptibles, et comme océanique)[92]. »

Romain Rolland

92 Romain Rolland, lettre à Sigmund Freud, 5 décembre 1927, *in Sigmund Freud et Romain Rolland. Correspondance (1923-1936). De la sensation océanique au* Trouble du souvenir sur l'Acropole, édition établie par Henri Vermorel et Madeleine Vermoreil, Paris, PUF, coll. « Histoire de la psychanalyse », 1993, p. 304.

I. Filmer « aux commencements, au début des gens » : altérer le réel

Le projet de Bruno Dumont n'est pas la réalité en elle-même mais son altération. Le cinéaste souhaite « aller au premier pli des choses, là où les choses s'éveillent[93] ». Le cinéma doit être là où réside le commencement de toute chose. Il doit saisir des émotions primaires, mais non moins puissantes, pour espérer toucher du doigt une forme de vérité. Cependant, un tel projet, au cinéma, peut sembler irréalisable. La caméra filme des éléments présents *hic et nunc*. Il paraît impensable qu'elle puisse capter des principes premiers. Néanmoins, le cinéma a la capacité de modifier la perception du réel. Par des associations inédites, il renouvelle le sens des choses. *Hors Satan*, en se dégageant de toute vraisemblance, remodèle le réel. Que ce soit par l'expressivité de la nature ou le choc de valeurs contraires, la réalité se réinvente. Aussi, en quoi l'altération du réel permet d'entretenir un nouveau rapport avec le monde ?

***

1. Paysages et éléments naturels.

Les paysages de la Côte d'Opale tiennent une place essentielle dans *Hors Satan*. Plus qu'un simple décor, ils sont la source du long-métrage[94]. Cette volonté de partir d'un décor avant de construire une histoire marque l'attention toute particulière que Bruno Dumont porte aux éléments matériels et naturels dans l'élaboration du film. Le film se partage entre deux décors : le village et les plaines sauvages, avec ses dunes bordant la mer et ses marécages. C'est ce dernier paysage qui domine *Hors Satan*. Avec ses multiples reliefs, sa diversité de couleurs et ses contrastes géologiques, ces plaines définissent un domaine où le gars règne en maître. Par ailleurs, le film, lors de sa phase de fabrication, s'intitulait *L'Empire*[95], soulignant

93 « Un film, du papier à l'acran », entretien avec Bruno Dumont, mené par Anthony Fiant et réalité par Patrick Le Goff pour la collection « Les grandes leçons cinématographiques », *op. cit.*, 48'58".

94 Bruno Dumont déclare : « J'ai écrit après avoir longtemps arpenté la zone. J'ai choisi mes paysages, ensuite j'ai rédigé le scénario. J'ai besoin de cette puissance de la nature pour donner de l'intensité à des scènes où souvent il se passe des choses très simples. », *in* « Bruno Dumont : "Il faut de la disproportion" », entretien avec Bruno Dumont par Jean-Michel Frodon pour *Projection publique*, [en ligne], Slate.fr, 2011, disponible sur <http://blog.slate.fr/projection-publique/2011/10/19/bruno-dumont-%C2%AB-il-faut-de-la-disproportion-%C2%BB/>.

95 « En fait il [le film] s'appelait *Hors Satan* depuis le début, mais à un moment il y a eu un doute, et puis ce titre compliquait les choses pendant le tournage. […] Donc pendant la phase de fabrication on l'a appelé *L'Empire*, qui est le nom du lieu où se passe l'histoire. Ensuite j'ai repris le titre original, qui est celui qui répond au projet. », *Ibid.*.

le souhait du cinéaste de marquer la prédominance d'un territoire. Un tel titre renvoie à l'idée d'État. Le décor de la côte d'Opale est un univers en soi, un monde avec ses frontières. De la mer jusqu'aux abords du village, le gars est le seigneur de ces hautes plaines. Le paysage doit s'entrevoir à travers le prisme du gars. Un lien consubstantiel les rattache l'un à l'autre. Le gars est une excroissance de ce décor. Il semble puiser sa force dans cette nature, son miroir intime. Le paysage acquiert ainsi une valeur spirituelle. De quelle façon la nature laisse-t-elle transparaître une réalité spirituelle ? Peut-elle avoir une fonction religieuse ? Quels liens sont établis entre les personnages et les paysages ?

A. Des paysages humains.

Si le paysage est un élément majeur du film, il n'est pas une fin en soi. Selon le cinéaste, « le décor est un élément neutre, il ne doit pas trop avoir de signification, d'emblée, pour être ensuite filmé et y révéler dès lors sa force selon le récit. La présence viendra du plan, pas de l'objet ou du sujet[96] ». Bruno Dumont filme des espaces sans coordonnées, dégagés de toute identité. C'est par leur insertion dans un plan que ces espaces prennent un tempérament particulier. Le format Scope ne fait que souligner la majesté des décors. En donnant une horizontalité à l'image, il étale le paysage, en restitue la plénitude. Selon le cinéaste :

> « Le Scope a cette capacité là, de pouvoir transfigurer la banalité. Il faut que le motif soit pauvre pour laisser au plan sa puissance. Mon travail de cinéaste, c'est de trouver des décors qui ne sont pas achevés et qui mentalement correspondent. Il faut qu'ils soient suffisamment retenus pour pouvoir avoir un échange avec la caméra, avec le cadre[97]. »

Ainsi, c'est la composition même de l'image, son rendu, qui donne une plus-value à l'image. L'image cinématographique accroît l'expressivité du paysage.

Dans *Hors Satan*, la valeur spirituelle du paysage ne tient pas tant à sa reproduction cinématographique qu'aux interactions qui se jouent entre personnages et décors. Le gars se recueille en contemplant la nature. Le regard fixe, les mains jointent ou tendues, il accueille le paysage qui se donne devant lui. La nature prend ici un caractère religieux puisqu'elle est à l'origine d'un ressourcement intérieur. Elle se joint à la vie intime du personnage. Le film est ponctué de gros plans sur le gars fixant un point au delà de la caméra, suivit de larges plans d'ensemble sur un paysage. Ce qui se joue dans cette figure de style est la transposition des

96 Valérie Jouve, Sébastien Ors, Philippe Tancelin, *Bruno Dumont*, *op. cit.*, p. 92.
97 *Ibid.*, p. 140.

émotions du personnage sur le paysage. En faisant précéder un visage humain à un paysage, ce dernier porte en lui les affects du personnage. Le plan sur le paysage ne vaut pas pour lui-même. Sa lecture se fait au travers d'une association. Bruno Dumont déclare :

> « 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, tout d'un coup, on va passer de l'autre côté. Il faut attendre, comme une ascèse. (…) 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 possibles[98]. »

Ces raccords entre personnages et paysages permettent de résoudre la problématique de l'invisible. Par cette transposition émotive, le décor gagne en expressivité. Ainsi, « (...) un paysage sans figures humaines atteint à la même sorte de grandeur, si, en se déroulant sur l'écran, il donne pareillement l'impression de se développer, non point comme des photos qui se succèdent, mais comme un corps vivant[99] ». Le paysage devient le contrechamp émotionnel du personnage.

Les deux exemples ci-dessous rendent compte de cette contamination du paysage par le personnage. Le premier intervient après une drague insistante du garde envers la fille. Alors qu'elle espérait séduire le gars, la fille se voit arracher un baiser par le garde. Se retrouvant seule dans les landes désertiques, elle verse quelques larmes. Bruno Dumont lie cette tristesse et cette crainte à un plan d'ensemble sur des dunes. Ces dernières prennent un tour menaçant, se dressent comme un mur, encerclent la fille au milieu dans ce décor aride et évasé. Cet effet est rendu par la peur qui s'exprimait précédemment sur le visage de la fille.

Hors Satan – Bruno Dumont

Le deuxième exemple ci-dessous propose une autre configuration émotionnelle entre personnage et paysage. Après avoir guérie une petite fille atteinte d'un mal mystérieux, le gars

98 *Ibid.*, p. 75.
99 René Schwob, *Une mélodie silencieuse*, *op. cit.*, pp. 126-127.

se retrouve le long d'une route, au crépuscule. Il s'arrête, se retourne et fixe le paysage qui se présente devant lui. Son visage impassible, baigné d'une lumière vespérale, laisse transparaître un apaisement. Cette sérénité se retranscrit dans le paysage qu'il contemple. La composition soignée du plan, où la ligne d'horizon découpe harmonieusement ciel et terre, est l'écho d'une tranquillité intérieure. Dans les deux cas, le choix de filmer le personnage en gros plan permet de mieux saisir ses émotions. Celles-ci s'impriment dans l'esprit du spectateur et se répercute par la suite sur le paysage.

Hors Satan – Bruno Dumont

B. Des résonances intimes.

Dans *La poétique de l'espace*, au chapitre « L'immensité intime », le philosophe Gaston Bachelard établit une corrélation entre l'immensité de certains espaces et l'intériorité de l'être. D'après l'auteur, « par le simple souvenir, loin des immensités de la mer et de la plaine, nous pouvons, dans la méditation, renouveler en nous-mêmes les résonances de cette contemplation de la grandeur[100] ». Ainsi, « l'immensité est en nous[101] ». L'amplitude d'un espace extérieur devient le reflet amplifié de notre intimité. Contempler des étendues vastes revient à observer ses plaines intérieures. C'est alors que « par leur “immensité” (…) l'espace de l'intimité et l'espace du monde deviennent consonants. Quand s'approfondit la grande solitude de l'homme, les deux immensités se touchent, se confondent[102] ». De telles correspondances se retrouvent dans *Hors Satan*. La multiplicité des plans d'ensemble sur les paysages, associés aux regards contemplatifs et rêveurs des personnages, donnent à la nature une fonction méditative. Par sa grandeur, elle invite les personnages à plonger en eux-mêmes, à entrer dans une rêverie insondable. Lors de la contemplation d'un paysage, les personnages s'arrêtent. Or, pour Gaston Bachelard, « dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme

100 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (1957), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012, p.168.
101 *Ibid.*, p. 169.
102 *Ibid.*, p. 184.

immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille[103] ». Bruno Dumont ne manque pas, lorsqu'il fait de larges plans d'ensemble, de centrer le ou les personnages au milieu du plan. Par cette composition, le cinéaste souligne l'immersion du personnage dans la nature. Le personnage devient le cœur du paysage.

Hors Satan - Bruno Dumont

La série de plans ci-dessous marque les rapports étroits entre l'Homme et le paysage, entre l'immensité extérieure et l'immensité intime. La scène s'ouvre par un très grand plan d'ensemble sur un marécage où l'on devine, au centre de l'image, le gars au bord de l'étendue d'eau. Les deux plans suivants, par un raccordement dans l'axe, montrent le gars en plan moyen puis en plan serré. Ce recadrage progressif permet d'inscrire le gars dans un ensemble plus vaste. Cette plénitude du paysage, combinée à l'attitude rêveuse du gars, retranscrit l'intériorité du personnage.

De la même façon, le travail du son associe l'immense à l'intime. Enregistré en mono, le son offre un rendu cru. Il prend une chair toute particulière, devient palpable tant il restitue le moindre froissement, le moindre souffle. Le mono permet également de « casser » la beauté de l'image en lui accolant une certaine rudesse. Lors des plans d'ensemble intégrant un personnage, Bruno Dumont fait le choix d'enregistrer le son à la source des personnages. Il y a un écart entre le point de vue de l'image et le point de vue du son. Cet effet permet de faire coexister le lointain et le proche. Le personnage est rendu présent par le son qu'il produit et non pas par la place qu'il occupe au sein de l'image. Ainsi, l'immensité du paysage se personnifie en étant habitée par cette sensation de proximité sonore.

C. Une nature harmonieuse : l'exemple de l'eau.

Présente sous divers états (étang, pluie, mer, flaque, ruisseau), l'eau occupe une place

103 *Ibid.*, p. 169.

toute particulière dans *Hors Satan*. Si Bruno Dumont retient cet élément, ce n'est pas tant pour en soutirer une signification, mais pour l'imaginaire qu'il porte en lui. L'eau a une forte puissance évocatrice et métaphorique. Elle draine avec elle un certain « climat poétique[104] ». Dans son essai *L'Eau et les rêves*, Gaston Bachelard souligne à maintes reprises le caractère onirique de l'eau. Transparente, fluide, légère, « l'eau nous porte. L'eau nous berce. L'eau nous endort. L'eau nous rend notre mère[105] ». Elle favorise les états de rêverie. A plusieurs reprises, le gars et la fille restent songeur face à une étendue d'eau. Par la constance de son écoulement, l'eau est une berceuse. Elle hypnotise, suscite l'introspection. La nature résonne avec l'intimité des personnages. Alors qu'ils regardent les paysages face caméra, le gars et la fille, dans les plans ci-dessous, tournent leur regard hors-champ, en direction de l'eau qui s'écoule. Un ailleurs est suggéré. Le gros plan ajoute à ce sentiment d'intimité que l'eau draine avec elle.

Hors Satan – Bruno Dumont

L'eau est indéniablement un élément positif. Les mains tâchées de sang après avoir rossé le garde, le gars se lave de son crime dans un cours d'eau. Après avoir été « exorcisée », la routarde rampe contre le sol puis, dans un mouvement d'urgence, plonge nue dans un marécage. Elle en ressort comme purifiée et paraît être en harmonie dans le milieu où elle se trouve. Son corps nu ne fait qu'un avec l'élément aquatique. L'eau efface les traces de la souillure, renouvelle l'Homme.

104 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (1942), Paris, José Corti, 1997, p. 46.
105 *Ibid.*, p. 178.

Hors Satan – Bruno Dumont

Dans certains cas, l'eau prend même un caractère magique : pour éteindre l'incendie, le gars demande à la fille de traverser une étendue d'eau en marchant sur un ponton étroit ; pour ressusciter la fille, le gars allonge son amie auprès d'un étang. L'eau est un curatif. Gaston Bachelard, à propos de la moralité de l'eau, affirme que « c'est parce que l'eau a une puissance intime qu'elle peut purifier l'être intime, qu'elle peut redonner à l'âme pécheresse la blancheur de la neige. Est lavé moralement celui qui est aspergé physiquement[106] ». Véritable panacée, l'eau est un élément bienfaisant. Si Bruno Dumont ne tranche pas sur sa symbolique, l'eau, par ses multiples associations au sein du film, manifeste néanmoins une osmose de l'Homme avec la nature.

En s'accordant avec les émotions des personnages, les paysages se personnifient et prennent un relief tout particulier. La nature s'entrevoit dans une dialectique de l'intime et du vaste. Elle prend une dimension spirituelle en ce sens qu'elle est le prolongement visible de l'intériorité du personnage. La notion d'expérience mystique spontanée, décrite par le philosophe Michel Hulin dans *La mystique sauvage*, s'apparente à ce que peuvent ressentir les protagonistes de *Hors Satan* face à la nature : « (…) l'extérieur est comme absorbé dans l'intérieur. Le Moi devient quelque chose comme une immense bulle de lumière à l'intérieur de laquelle se déploie le paysage du monde avec la diversité infinie des scènes qui s'y jouent[107] ». Le dehors et le dedans ne font plus qu'un. L'attitude contemplative devient une façon de « retrouver une proximité avec la nature mais surtout avec soi-même[108] ». La nature évoque en l'Homme un univers ancestral, originel. Elle renvoie à une certaine virginité de la condition humaine. *Hors Satan* construit ainsi une remontée vers les origines qui se traduit également par une intermittence entre la violence et la grâce.

106 *Ibid.*, p. 194.
107 Michel Hulin, *La mystique sauvage* (1993), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2014, p. 49.
108 Maryline Alligier, *Bruno Dumont, l'animalité et la grâce*, *op. cit.*, p. 62.

2. De la violence à la grâce : le choc des contraires.

Hors Satan avance sur un double rythme : le calme et l'intensité. A des instants de méditation s'ensuivent des déchaînements d'agressivité. La grâce coexiste à côté de la violence. Ce rapprochement n'est pas sans conséquence. Le rassemblement en un même lieu de ces termes antinomiques entraîne, au sein du film, un déséquilibre de sensation. Le spectateur est transporté sans ménagement d'un bain à l'autre. Ce choc des contraires provoque une mise en tension perpétuelle durant tout le film. En conciliant les opposés, Bruno Dumont s'écarte du vraisemblable. Aussi, en quoi la réunion des extrêmes propose une altération de la nature humaine ? Ces allers-retours entre la violence et la grâce conduisent à ré-envisager la nature humaine sous un angle nouveau. Le déséquilibre advient comme la promesse d'un recommencement.

A. Violence archaïque.

C'est une violence crue qui se fait jour dans *Hors Satan*. Bruno Dumont ne cherche pas à atténuer la portée bestiale de certains actes du gars. Après avoir tiré un coup de fusil dans le vide, il s'aperçoit qu'il a touché un chevreuil. Encore vivante, la bête est à l'agonie. Le gars décide de l'achever en l'assommant avec une pierre. Quand la bienséance voudrait que l'abattage soit relégué au hors-champ, Bruno Dumont fait un gros plan sur la tête de l'animal, écrasée à coups de pierre. Le cinéaste n'hésite pas ensuite à faire un raccord dans l'axe pour renforcer l'horreur de l'acte. Plus loin, la scène où le gars tabasse le garde avec un bâton de bois n'est pas moins brutale. Un gros plan sur le garde gémissant, la tête ensanglantée, laisse deviner de quel acharnement il a été l'objet. Si ces gros plans sont particulièrement révulsant, il n'y a pas pour autant de complaisance dans la violence. Par l'accentuation, il y a une mise à distance de cette violence, une déréalisation. De la même façon, au tout début du film, lorsque le gars tire sur le beau-père de la fille, ce dernier est brusquement projeté en arrière. Le geste est délibérément appuyé afin d'obtenir un effet décuplé. Quand le vagabond abat le chevreuil et massacre le garde, Bruno Dumont met en exergue l'arme utilisée en la filmant en contre-plongée. Cette ostentation rend le geste artificiel. Il y a une anti-naturalité, une invraisemblance de cette violence. Ce qui intéresse le cinéaste n'est pas la brutalité pour elle-même mais le fait qu'elle donne au gars une dimension primitive. Le vagabond utilise des armes rudimentaires (une pierre, un bâton), ne s'embarrasse pas d'empathie envers ses victimes. Cette violence archaïque fait de lui un barbare, un être inachevé, un homme premier qui n'aurait pas encore connu la civilisation.

Hors Satan – Bruno Dumont

Dans ce déchaînement de cruauté, l'Homme, renvoyé à ses pulsions les plus primaires, retourne à un état animal. Cette régression ultime peut apporter une sensation de vertige tant l'Homme se tient au bord d'un gouffre abyssal. Maryline Alligier écrit :

> « L'anéantissement est une pulsion qui s'exprime et que plus rien ne réprime. Il est ascension vers une chute, montée en puissance vers le chaos. L'homme cru porte en lui la survivance de ces pulsions dionysiaques. Le viscéral et l'obscur sont sa régression, ce qui *re-jaillit*. L'homme se tient donc nu dans ce monde non verbal et sauvage. Or, cette nudité, en même temps qu'elle installe dans un espace d'inquiétude et d'instabilité, le renvoie à l'infini[109]. »

La barbarie, en touchant aux limites de la nature humaine, peut devenir la source d'un ravissement en transportant l'Homme hors de lui. Amédée Ayfre le démontre :

> « Ce n'est pas en fuyant le sexe et le sang dans les éthers de la passion ou les brumes du sentiment qu'on dépasse le mieux l'animalité terre-à-terre de l'instinct. C'est au contraire en descendant aussi bas que possible dans les mystérieuses profondeurs de celui-ci et en violant pour cela s'il le faut les tabous les plus solennels de la conscience ou du clan, que l'on aura le plus de chance de toucher ces limites extrêmes où l'homme, dans le double mouvement du *tremendum* et du *fascinans*, peut atteindre une extase indicible. L'érotisme et la cruauté, comme dans les vieux cultes phalliques et hiérogamiques, y prennent alors une coloration quasi-religieuse où la perte totale de soi est l'équivalent inversé du salut[110]. »

La scène de la routarde illustre parfaitement ces propos d'Amédée Ayfre. Dans ce coït où tout n'est que trivialité, la femme atteint un point extrême de son être. Hurlante, écumante, elle est hors de contrôle. Le sexe la renvoie à sa condition la plus primitive. Le gars lui extirpe finalement le démon qui est en elle. Elle se glisse alors dans l'eau. Sur son visage se lit

109 Maryline Alligier, *Bruno Dumont, l'animalité et la grâce*, *op. cit.*, p. 57.
110 Amédée Ayfre, « Le cinéma, art sacré ? », *in Cinéma et mystère*, *op. cit.*, p. 29.

l'étonnement. C'est dans la déchéance la plus vile qu'elle trouve la possibilité d'une renaissance. Violence et extase entretiennent des rapports étroits et l'un peut conduire à l'autre. Les extrêmes se touchent, se rejoignent et se fondent l'un dans l'autre.

B. L'expérience de la grâce.

A côté de ces instants violents cohabitent la paisibilité et la sérénité. Le gros plan sur la tête du garde ensanglantée est précédé par une contre-plongée sur le soleil se frayant un passage à travers les arbres. De telles associations incongrues se retrouvent à plusieurs reprises dans le film. Après l'assassinat du beau-père, le gars et la fille vont s'agenouiller dans un champ. La scène du massacre du garde est encadrée par les rêveries du gars et de la fille près d'un cours d'eau. Après la découverte du cadavre de la fille, le gars se recueille près d'un étang. Le beau et le laid, la douceur et la sauvagerie s'effleurent et s'interpénètrent l'un l'autre. Cet intermittence entre la violence et la grâce n'est marquée par aucune transition. Le spectateur est baladé entre plusieurs chocs thermiques. A des scènes intimes et chaleureuses (prière, préparation du feu, petit-déjeuner chez la fille) se superposent des actes cruels (assassinat, matraquage, viol). Le pire et le meilleur se croisent, le trivial et l'extraordinaire s'entrelacent. De tels enchaînement permettent de donner une cadence au film. La dynamique de *Hors Satan* ne s'appuie pas sur des ressorts dramaturgiques mais sur des variations d'atmosphères. Le rythme est plus sensuel et épidermique qu'intellectuel et psychologique.

Hors Satan - Bruno Dumont

Mais ce qui intéresse avant tout Bruno Dumont dans ces modulations, c'est de saisir l'Homme a sa source la plus primitive. Alors qu'il peut sombrer dans la violence la plus seiche, le gars n'est que douceur et gentillesse envers la fille. Dans de nombreuses scènes, par des regards ou des gestes, le gars fait preuve d'attentions bienveillantes et protectrices avec son amie. Le gars et la fille sont comme des enfants, s'amusant à se chatouiller ou à se surprendre. Ils entretiennent, l'un envers l'autre, une certaine tendresse.

Les contacts sont pudiques. Ils passent majoritairement par les mains. En filmant ces mains en gros plan, Bruno Dumont les isole du reste. Elles deviennent les marques de l'indicible, d'une tendresse toute profonde. Elles s'apparentent, dans une certaine mesure, à la main dans les films de Robert Bresson où celle-ci « prend donc dans l'image un rôle qui déborde infiniment les exigences sensori-motrices de l'action, qui se substitue même au visage du point de vue des affections[111] ». Par ces inclinations vers l'autre, *Hors Satan* se teinte d'une douceur inattendue. Au cœur d'un monde sauvage, il subsiste un îlot de quiétude. Bruno Dumont filme les hommes « aux commencement, au début des gens[112] », partagés entre des aspirations contraires, entre amour et haine. Le cinéaste ne se cantonne pas pour autant à une simple « nostalgie des origines[113] ». Ce qui le préoccupe est la façon dont la résurgence de pulsions originelles permet d'atteindre la grâce. Maryline Alligier commente :

Hors Satan - Bruno Dumont

> « L'homme, à travers ses pulsions d'animalité et de grâce, est donc transporté hors de lui. Il fait l'expérience du vide et de la plénitude, de la pesanteur et de l'envol. Ce dehors ouvre l'homme. Cette ouverture est une déchirure dans l'horreur. Elle est aussi une extase : le sentiment d'atteindre l'être des choses et la vérité, la disparition de la présence du temps dans la conscience, la dissipation du doute, de la dualité et du désir d'action. Ce dehors qui s'ouvre en lui le ramène au-dedans : à ce qui en lui est souterrain, à ce qui se cache et à ce qui est invisible, ineffable. L'homme, alors, s'éveille et prend conscience de ce qu'il est. Il prend conscience de son inachèvement et de son humanité[114]. »

Dans ce passage incessant de la violence à la grâce se joue la recherche d'une certaine

111 Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-Temps*, *op. cit.*, p. 22.
112 Bruno Dumont, « Notes de travail sur *L'humanité* », [en ligne], disponible sur <http://www.tadrart.com/fr/ films/ humanite/dp-notesbd.html>, (consulté le 22/10/14).
113 Maryline Alligier, *Bruno Dumont, l'animalité et la grâce*, *op. cit.*, p. 35.
114 *Ibid.*, p. 71.

vérité. C'est dans l'exploration de l'absolu, des différentes modalités de l'être que transparaît l'essence de l'Homme. En se perdant entre ces extrêmes, l'être humain s'impose au-dessus de toute morale. Il entre dans un état d'ascèse et retrouve « la béatitude supramondaine inhérente à un état originel d'innocence en deçà du bien et du mal[115] ».

***

En instiguant de nouveaux rapports entre l'Homme et la nature et en modelant ses personnages autour de la violence et de la grâce, Bruno Dumont propose un rapport plus intime avec le monde en ce sens qu'il devient l'écho d'émotions intérieures. Dans ces différentes associations, les paysages sont amplifiés par le regard de l'Homme. Celui-ci est intensifié par la coexistence de la bestialité et de la grâce. Dans cette altération du réel se joue la possibilité d'une transfiguration du monde. C'est ainsi que *Hors Satan* s'ouvre à une dimension religieuse.

115 Michel Hulin, *La mystique sauvage*, *op. cit.*, p. 277.

II. « L'au-delà, c'est le cinéma »

L'émotion est la dernière condition pour qu'un sentiment religieux éclate à la vision d'un film. Le spectateur doit vivre une expérience émotionnelle intense pour qu'un accomplissement spirituel s'effectue en lui. Pour arriver à un tel but, *Hors Satan* entretient une relation très étroite avec son spectateur. Celui-ci doit être comme une priant face à l'écran. C'est alors que peut émerger la possibilité d'une émotion religieuse. Par quels dispositifs *Hors Satan* tente-t-il de parvenir à ce résultat ? Comment, en termes cinématographiques, un tel projet se concrétise-t-il ?

***

1. Le spectateur : « la possibilité du cinéma ».

Si Bruno Dumont multiplie les associations poétiques entre les personnages et la nature et organise des variations d'atmosphère, c'est dans le dessein d'interpeller le spectateur, de provoquer des remous en lui. Le cinéaste déclare : « Il faut que le corps du spectateur soit modifié. […] Le film n'est pas important. L'important c'est ce qui se passe sur le spectateur et ce qu'il va déclencher[116] ». Le film n'est pas conçu comme un système clos sur lui-même, indépendant de toute conscience perceptive. Il est un point d'appui. Néanmoins, le film n'est pas à envisager comme un objet secondaire et simplement transitoire. Les propos de Bruno Dumont sont à nuancer. Le film est important puisque c'est lui qui, en établissant des rapports de signification, modifie le corps du spectateur. L'artiste n'est pas le spectateur. Ce qui intéresse le cinéaste, c'est la façon dont le film peut interagir avec son public. Cette articulation ouvre à un dialogue intime entre le film et le spectateur. Ce couple est à envisager dans un rapport de complémentarité. Par quels dispositifs ces interactions se présentent-elles dans *Hors Satan* et pour quelle finalité ?

A. Le spectateur à l'écran.

Quand les personnages s'agenouillent face à un paysage, ne faut-il pas voir, dans ces images, la reproduction d'une posture spectatorielle ? Immobiles, perdus dans leur contemplation, ils s'apparentent à des spectateurs de cinéma dont le regard se perd dans

116 Valérie Jouve, Sébastien Ors, Philippe Tancelin, *Bruno Dumont*, *op. cit.*, p. 75.

l'immensité de l'écran. La configuration du plan ci-dessous rejoue la position du spectateur face à un film. Filmés de dos, les personnages semblent être face à une image indépendante de leur réalité. Cadrés en plan rapproché taille, le gars et la fille sont filmés avec une légère contre-plongée si bien que seul le ciel, écrasant les personnages, prédomine. Deux collines de part et d'autre du plan se devinent à peine. Peu d'éléments rattachent le ciel et la terre. Face au ciel, le gars et la fille semble être face à une image.

Hors Satan - Bruno Dumont

Cette discontinuité entre le personnage et le paysage regardé se retrouve d'une autre manière dans *Hors Satan*. Dans l'exemple ci-dessous, le gars est cette fois-ci filmé de face, cadré frontalement, en gros plan. Une fois de plus, la composition du plan n'est pas anodine. Le gars n'est rattaché à aucun élément terrestre. Seul le ciel constitue le fond du plan. S'ensuit un plan d'ensemble sur un paysage. Il existe, entre ces deux plans, plusieurs oppositions : le ciel/le terrestre, l'humain/la nature, le gros plan/le plan d'ensemble. Une telle hétérogénéité fait que le deuxième plan ne s'inscrit plus en continuité avec le premier, mais paraît être une image projetée. Les deux plans semblent appartenir à deux réalité indépendantes, raccordant seulement par le regard de l'homme. Le choix de filmer le gars frontalement (et non pas de trois-quart ou de profil) souligne l'idée d'un face-à-face entre l'homme et le paysage, de la même façon que le spectateur de cinéma fait face à l'écran.

Hors Satan – Bruno Dumont

Dans ces deux exemples, les personnages s'apparentent à des spectateurs de cinéma par cette impression d'écart. Le spectateur, tout en se fondant dans le film, est toujours à

distance de ce dernier. La salle de cinéma est un lieu de jointure entre deux réalités : la salle en elle-même et le film projeté sur l'écran. Pour un temps, le spectateur oublie sa propre réalité et se jette dans celle du film. Le spectateur de cinéma est un « spectateur empirique » et le personnage du film devient « spectateur perspectif » selon les termes de Jean-Pierre Esquenazi. Pour l'universitaire, il y a deux niveaux de spectateur. Le premier correspond au public du cinéma. Le deuxième est le personnage à l'écran qui nous permet de pénétrer et percevoir la réalité du film. Pendant la projection, « le spectateur empirique se reconnaît en ce spectateur-dans-le-film, que nous nommons "spectateur perspectif", que le film construit, ou plutôt dans la succession de ces spectateurs que le film construit successivement[117] ». Le spectateur de *Hors Satan* peut s'identifier à ces personnages s'agenouillant devant un paysage. Il fait sienne la contemplation du gars. S'opère alors une substitution où « le spectateur empirique accepte de "fusionner" avec le spectateur perspectif, de devenir ce spectateur virtuel organisé par le film[118] ». Le gars et le spectateur deviennent une même personne ou, du moins, partagent, pour un temps, la même vision.

B. Une conversation.

Avec ces ressemblances d'attitude, Bruno Dumont nourrit l'espoir que le spectateur, à l'instar des protagonistes du film, puisse être dans une attitude méditative face au film. Cette idée s'inscrit dans une réflexion plus générale de Bruno Dumont sur le spectateur de cinéma. Celui-ci est la condition d'achèvement de l'œuvre. C'est seulement quand il se termine que le film commence réellement chez le spectateur. Le film n'est qu'un agencement d'éléments matériels. Il ne conclût pas, il suscite. L'idée n'est pas dans le film, elle est chez le spectateur. Dans cette perspective, le cinéaste déclare que « là où le cinéma s'arrête, commence le spectateur : Le cinéma + le spectateur = Un[119] ». Film et spectateur sont une même chair. Le spectateur prend le relais de l'interprétation. *Hors Satan*, en soi, n'est pas signifiant. Il est neutre et ne s'arrête pas dans les conclusions. En revanche, le spectateur n'est pas neutre. Il arrive devant le film chargé de son histoire personnelle, de ses affects, de ses croyances et de sa sensibilité. Il est constamment en veille, en alerte. Sa conscience, durant la vision du film, connaît une activité intense. Le film doit être suffisamment pénétrable pour que le spectateur se charge d'y déceler des significations. Si l'un peut éclairer l'autre, chacun occupe une fonction spécifique. « Mon travail n'est pas tant donner du sens que filmer les choses. […] Je

117 Jean-Pierre Esquenazi, *Film, perception et mémoire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1994, p. 70.
118 *Ibid.*.
119 Valérie Jouve, Sébastien Ors, Philippe Tancelin, *Bruno Dumont*, *op. cit.*, p. 12.

me borne dans le physiologique. […] Le métaphysique, c'est le spectateur[120] » déclare le cinéaste. Le film propose, le spectateur réceptionne. L'un établit, l'autre explique. Ou, pour paraphraser Jean Cocteau, le cinéaste est l'ébéniste, le spectateur le spirite[121] .

Les prodiges accomplis par le gars fonctionnent en partie grâce à cette acuité du spectateur qui assigne un sens à chaque chose. Le caractère scientifique ou extraordinaire de ces actes n'est jamais clairement prononcé. C'est par la mise en scène qu'ils prennent une tonalité surnaturelle. Une séquence le prouve. Le gars et la fille sont devant un champ en flammes. Ellipse. Ils se retrouvent devant une étendue d'eau, séparé par un étroit ponton de pierre. L'homme affirme à la jeune femme que si elle traverse, l'incendie s'éteindra. D'abord dubitative, la fille, finalement, s'exécute. Au cours de la traversée, le gars indique à son amie que la fumée s'amenuise sans qu'aucun plan ne vienne le confirmer. Arrivée au bout, la fille constate qu'en effet, les flammes se sont éteintes. Aucun élément viable ne peut permettre d'affirmer que l'incendie s'est arrêté grâce à l'action de la fille. Bruno Dumont n'affirme aucune causalité entre les deux événements. C'est le spectateur qui crée un lien car, à l'incendie, il oppose l'étendue d'eau.

Hors Satan - Bruno Dumont

Le cinéaste ne fait que stimuler et animer l'intellect de son public. Dans cette réciprocité, le cinéma s'affirme comme un art de la conversation entre le film et le spectateur. Bruno Dumont soutient : « le moyen d'expression c'est quand ce qu'on voit veut dire autre chose. Et cela appartient au spectateur. Ce qui veut dire que le spectateur a du sens et qu'il est,

120 « Rencontre(s) », entretien avec Bruno Dumont, réalité par Jérôme Brodier, Élodie Fabiane et Boris Spire, *in Hors Satan*, DVD, réalisé par Bruno Dumont, Pyramide Vidéo, 2012, 1'23".

121 « […] on confond toujours l'ébéniste et le spirite. Il est évident que ce n'est pas la même chose. Je fabrique une table, je n'ai pas à me soucier de ce qui arrivera ensuite à cette table. Je suis ébéniste. Ensuite les spirites viennent, ils mettent leurs mains sur la table et ils essaient de la faire parler. » *in* Jean Cocteau, *Entretiens sur le cinématographe*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 126.

en fait, la possibilité du cinéma[122] ». Les significations ne sont pas dans le film mais chez le spectateur. Celui-ci est en charge de révéler tout le potentiel du film que le cinéaste gardait en germe.

Davantage qu'une possibilité, le spectateur est l'aboutissement du cinéma. Le film est transcendé par la vision du spectateur. Bruno Dumont soutient que « le trésor du cinéma, c'est le spectateur. C'est lui qui génère l'énergie du film. […] Je ne monte pas des images, je monte un spectateur. Je lui fait vivre une vie mouvementée pour l'amener à l'intérieur de lui[123] ». De la même façon que les personnages se recueillant devant la nature, le spectateur doit être un priant face au film. Le cinéaste construit un dispositif susceptible de conduire le spectateur à un accomplissement intérieur. Le film devient, pour celui-ci, une expérience spirituelle.

2. L'expérience filmique comme élévation : l'émotion religieuse.

Que faut-il pour qu'un film parvienne à nous faire ressentir une émotion toute religieuse ? Le dialogue entre le film et le spectateur pourrait être un premier indice. Cependant, tout film cherche à remuer son public sans pour autant provoquer en lui un sentiment religieux. La réciprocité entre le film et le spectateur n'est pas suffisante. L'émotion religieuse, chez le spectateur, ne naît pas *ex nihilo*. L'œuvre cinématographique doit la provoquer. S'émouvoir, c'est se mouvoir vers un autre état, être entraîné hors de soi, comme le souligne Michel Foucault : « […] l'émotion c'est ce mouvement qui fait bouger l'âme et se propage spontanément d'âme en âme[124] ». Le sentiment religieux, sentiment d'exaltation face à un monde transcendé, provoque un remous de l'âme. Par conséquent, il ne peut advenir que par la puissance d'une émotion. Quels types d'émotions *Hors Satan* présente-t-il ? Celles-ci peuvent-elles entraîner une forme d'élévation spirituelle ?

A. Des émotions intérieures.

De prime abord, *Hors Satan* semble se fermer à l'émotion. L'apparent hiératisme de la mise en scène n'invite qu'à la froideur et à la gravité. Le visage émacié et inébranlable du gars est une barrière à l'identification et à toute projection intérieure. Dans ce système sclérosé, il

122 Valérie Jouve, Sébastien Ors, Philippe Tancelin, *Bruno Dumont*, *op. cit.*, p. 43.
123 « Un film, du papier à l'écran », entretien avec Bruno Dumont, mené par Anthony Fiant et réalisé par Patrick Le Goff, *op. cit.*, 39'07".
124 Michel Foucault, « La pensée, l'émotion », catalogue du musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1982, p. VI, *in Dits et Écrits IV*, Gallimard, 1994, p. 243-250.

ne resterait que peu d'espace pour s'émouvoir. Déduire de ce constat que *Hors Satan* est un film sans émotions serait se tromper lourdement sur le sens de ce mot. Avant de transparaître à l'extérieur, l'émotion résulte d'un processus intérieur. Or, si le cinéma « est le plus prodigieux coup de sonde dans le trouble infini que nous portons en nous[125] », il n'est nul besoin de rejouer en surface ce qui se trame dans les profondeurs. Bruno Dumont pourrait s'approprier ces mots de Robert Bresson à propos des modèles : « L'important n'est pas ce qu'ils me montrent mais ce qu'ils me cachent, et surtout *ce qu'ils ne soupçonnent pas qui est en eux*[126] ». Le jeu de l'acteur vaut bien plus dans le non-dit, dans ce qui est dissimulé plutôt qu'exprimé ouvertement. L'appareil cinématographique capte l'indicible et le moindre mouvement suffit à restituer une émotion entière. Bruno Dumont confie avoir modifié, sur le tournage de *Hors Satan*, sa direction d'acteur. Ce n'est plus à l'équipe technique d'être aux ordres des comédiens. Ces derniers doivent obéir aux positionnements des caméras et évoluer mécaniquement dans l'espace. Pour le cinéaste, « ce sont les appareils qui dominent. Les appareils captent le jeu, le regard, l'intention[127] ». L'acteur n'a plus qu'à s'abandonner avec confiance devant la caméra. Ainsi, la sobriété du jeu n'est plus un frein à l'émotion. Pour René Schwob, le cinéma peut trouver son salut dans l'immobilité et, bien plus encore, dans le silence (le titre de son ouvrage sur le cinéma n'est autre qu'*Une mélodie silencieuse*). Selon l'écrivain, « Cris, paroles, vacarme ne sont rien auprès de ce tumulte qui accompagne le déclenchement de la moindre sensation, auprès de ce fabuleux orchestre du silence[128] ». La caméra accentue ce qui reste en sourdine et le moindre geste prend une valeur expressive particulière.

Dans le photogramme ci-contre, la composition du plan suffit à rendre compte des émotions de la fille. La jeune femme est sujette à un malaise après avoir contemplé un paysage en compagnie du gars. Elle s'écroule mais son ami la retient. La fille a un air relativement neutre mais le gros plan ainsi qu'un lumière irradiée dotent son visage d'une expression particulière. Les traits de son visage sont lisses et détendus. Dans les bras du gars, elle est dans un abandon total. A la fois apaisée et troublée, elle semble touchée par la grâce. Son évanouissement est bien dû à sa

Hors Satan – Bruno Dumont

125 René Schwob, *Une mélodie silencieuse*, *op. cit.*, p. 98.
126 Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 17.
127 « Rencontre(s) », entretien avec Bruno Dumont, réalisé par Jérôme Brodier, Élodie Fabiane et Boris Spire, *op. cit.*, 10'18".
128 René Schwob, *Une mélodie silencieuse*, *op. cit.*, p. 100.

méditation devant la nature. Saisie par la beauté et la splendeur de la nature, elle défaillit.

Une telle émotion se retrouve sur son visage après sa résurrection. Revenue à la vie, la jeune femme court en pleurant vers la ferme familiale. Elle se jette dans les bras de sa mère. C'est ici sa dernière apparition dans le film. Bruno Dumont part d'un plan rapproché poitrine sur la mère et la fille puis, dans un raccord dans l'axe, finit sur un gros plan. Ce recadrage agit comme une emphase, un appui, une manière de souligner. Une fois de plus, le gros plan offre une certaine intimité avec le personnage. Il « déclenche[129] » l'émotion selon Jean Epstein. Si quelques larmes se devinent sur son visage, la fille adopte toujours une expression neutre. Sur son visage se lit un bouleversement dû à son retour à la vie. Dans ces visages atones, Bruno Dumont entend saisir l'ébranlement intérieur des personnages. Leurs émois résultent d'une élévation spirituelle, d'un étonnement devant l'expérience de la grâce.

Hors Satan - Bruno Dumont

B. Le sentiment océanique.

Mais pour que l'émotion atteigne une valeur religieuse – c'est-à-dire la sensation d'appartenir à un Tout – le visage ne suffit pas. Il faut encore ressentir un sentiment de grandeur englobante. Une telle impression est formulée par l'écrivain Romain Rolland sous les termes de « sentiment océanique[130] ». Du même ordre qu'une émotion religieuse, le sentiment océanique est un débordement émotionnel face à une nature transcendée. Un tel sentiment est indépendant de toute prédisposition religieuse. Il peut être expérimenté par chacun, quelque soit ses croyances ou incroyances. Il résulte d'une certaine perception du monde. Dans *Hors Satan*, une scène se rapproche de ce sentiment océanique.

Le gars et la fille, filmés en contre-plongée, marchent sur le flanc d'une colline. Au fil

129 Jean Epstein, *Bonjour Cinéma* (1921), *in Écrits sur le cinéma I (1921-1947)*, *op. cit.*, p. 99.

130 « Mais j'aurais aimé à vous voir faire l'analyse du *sentiment religieux* spontané ou, plus exactement, de la *sensation* religieuse qui est (…) le fait simple et direct de la *sensation de "l'éternel"* (qui peut très bien n'être pas éternel, mais simplement sans bornes perceptibles, et comme océanique). », Romain Rolland, lettre à Sigmund Freud, 5 décembre 1927, *in Sigmund Freud et Romain Rolland. Correspondance (1923-1936). De la sensation océanique au* Trouble du souvenir de l'Acropole, *op. cit.*, p. 304.

de leur ascension, le bruit des vagues va *crescendo*. Arrivés au sommet, les deux amis s'arrêtent et regardent au loin. La caméra les filme de face en plan rapproché taille. Le gars prend une grande inspiration qui se confond avec le ronflement du reflux des vagues.

Hors Satan - Bruno Dumont

Cet unique plan, adoptant une dynamique progressive, décrit une élévation tant spatiale que spirituelle. La caméra, tout d'abord penchée, se rehausse quand les deux personnages arrivent face à la mer. Le grondement progressif des vagues atteignant son paroxysme lorsque les deux personnages s'arrêtent traduit l'intensité de leur émotion. Derrière eux s'étend la vallée. Elle préfigure la sensation d'immensité qui se joue sur le plan suivant où la mer s'étend, majestueuse. Le plan en question est découpé harmonieusement. La terre occupe le premier tiers horizontal de l'image, la mer le deuxième et le ciel le troisième. Cet équilibre de la composition de l'image donne un sentiment d'unité, de perfection.

Le gars, comme éblouit face à la splendeur du paysage, tombe à genoux, se prosterne devant la mer. La fille s'avance vers le rivage. La composition du plan est ici très précise. Le cou du gars est situé sur la ligne d'horizon. Sa tête se découpe dans le ciel tandis que le reste de son corps est ancré sur terre. Avec la fille, il forme une ligne verticale brisant l'horizontalité du paysage. Présent physiquement dans un espace, le gars est perdu dans une contemplation insondable. Deux plans plus loin, la fille est filmée en plan d'ensemble. Au milieu du cadre, point de jonction entre la terre et la mer, elle paraît

être submergée dans l'étendu d'eau. Dans ces deux plans, Bruno Dumont donne à sentir l'insertion physique des personnages dans un paysage tout en donnant le sentiment d'un ailleurs, d'une exaltation de/face à la nature. Michel Hulin précise, concernant cette sensation océanique :

> « La conscience de soi, loin d'être au bord de l'exténuation, y revêt au contraire une acuité toute particulière, et le monde extérieur, de son côté, ne s'efface pas davantage. Ce qui domine alors, c'est l'intensité du sentiment d'être présent ici et maintenant, au milieu d'un monde lui-même intensément existant, auréolé d'un éclat particulier, saturé de valeurs, prégnant de toutes sortes de qualités éminentes[131]. »

Ce sentiment n'est pas une errance dans des sphères idéelles. Bien au contraire. Il résulte d'une sensation d'appartenance à un lieu. Le sujet est comme envoûté, inondé de toutes parts par la nature. Dans son immensité même, elle « retentit d'échos ontologiques[132] », résonne avec les profondeurs de l'âme. C'est bien grâce à l'émotion ressentie par les personnages que le paysage est transfiguré.

C. L'hypothèse du sublime.

Le sentiment océanique est un vertige, un éblouissement. Il nous conduit à la dernière condition de l'émotion religieuse : le sublime. D'après le philosophe Jean-Luc Nancy, le sublime est « un sentiment, et plus qu'un sentiment au sens banal, il est l'émotion du sujet à sa limite. Le sujet du sublime, s'il y en a un, est un sujet ému. C'est de l'émotion du sujet qu'il est question dans la pensée du sublime[133] ». Il est la dernière station du champ émotionnel puisqu'il reste aux limites. Il « ne s'évade pas par-delà la limite. Il y reste, il y a lieu[134] ». La notion de limite est la condition d'existence du sublime[135]. Il n'y a plus rien au delà sinon l'illimité, l'infini. C'est la conscience d'être arrivé à une extrémité définitive qui engendre le sublime. Posons un regard rétrospectif sur *Hors Satan* en gardant en tête cette notion de limite. On s'apercevra qu'elle est partout. Tout au long de notre travail sur le film, la limite était présente en filigrane. Que ce soit dans l'ambiguïté, l'amplitude de la nature humaine, dans le débordement des corps entre violence et grâce ou la façon dont le paysage correspond au personnage, elle constitue un véritable fil rouge. Bruno Dumont est à la recherche de ce

131 Michel Hulin, *La Mystique sauvage*, *op. cit.*, p. 67.
132 Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, *op. cit.*, p. 258.
133 Jean-Luc Nancy, « L'offrande sublime », *in* Collectif, *Du sublime* (1988), Paris, Belin, coll. « Poche », 2009 p. 78.
134 *Ibid.*, p. 87.
135 Jean-Luc Nancy précise que « le sublime, c'est *qu*'il y ait de l'image, donc de la limite, à même laquelle se fait sentir l'illimitation », *Ibid.*, p. 67.

point car il est le signe d'un commencement et d'un achèvement. La limite, c'est là « où tout s'achève et où tout commence[136] ». Or, pour le cinéaste, le cinéma « est sauvage. Il va là où tout commence, à la vie même, à sa matière[137] ». En d'autres termes, le cinéma n'est pas humain puisqu'il a accès à des bornes que la conscience humaine ne fait qu'entrevoir. Ainsi, Bruno Dumont peut légitimement avouer que « l'au-delà, c'est le cinéma, c'est l'image physique du film[138] ». Qu'y a-t-il par delà les limites ? L'au-delà. René Schwob affirme que « le cinéma est moins la peinture du visible que de ses au-delàs[139] ». Le cinéma laisse pressentir les limites de la perception et conduit le spectateur à ressentir quelque chose de plus grand que lui. C'est à cette condition du sublime que l'émotion religieuse peut advenir et avec elle le sentiment religieux.

Si cette théorie est séduisante, il reste encore à la recréer, de façon pragmatique, en images et en sons. En terme de cadrage, de montage, de découpage, d'éclairage, de jeu d'acteur ou de prise de son, comment traduire concrètement ce sublime à l'écran ? Quels moyens *Hors Satan* met-il en place pour le faire subvenir ? Un tel projet semble bien périlleux. Les théories post-romantiques des années 1920, dont les ambitions voisinent avec cette idée de sublime, ne sont restées, en partie, qu'à l'état d'ébauches, peu suivies de projets concrets. Selon Jean-Luc Nancy, le sublime doit se présenter sous la forme d'une offrande. Il ne doit pas être percé mais seulement présenté à sa limite. Ainsi, « l'offrande sublime n'a pas lieu dans un arrière-monde reculé, ni celui des “Idées”, ni celui de quelque “imprésentable”. L'offrande sublime est la limite de la présentation et elle a lieu sur elle, le long d'elle, à même le contour de la forme[140] ». L'art jouerait alors le rôle de nous tenir à cette limite. Nous pouvons ici mesurer l'échec des théories post-romantiques. Celles-ci entendaient représenter au cinéma la splendeur, le sentiment religieux. Dans un certain sens, elles manquaient de clairvoyance et de pragmatisme. Laisser pressentir le sublime suffit déjà.

Si *Hors Satan* peut s'inscrire dans la lignée de ces théories en faisant du cinéma une expérience religieuse, il s'éloigne de celles-ci en gardant une certaine humilité. Dans ces mains que le gars ouvre et tend vers la nature, ne faut-il pas y voir, plutôt qu'un geste de prière, la simplicité d'une offrande ? Filmées en gros plan, éclairées par une douce lumière,

136 *Ibid.*, p. 84.
137 Bruno Dumont, « Travail du cinéaste », *in* Valérie Jouve, Sébastien Ors, Philippe Tancelin, Bruno Dumont, *op. cit.*, p. 11.
138 « Rencontre(s) », entretien avec Bruno Dumont, réalisé par Jérôme Brodier, Élodie Fabiane et Boris Spire, *op. cit.*, 11'48".
139 René Schwob, *Une mélodie silencieuse*, *op. cit.*, p. 128.
140 Jean-Luc Nancy, « L'offrande sublime », *in* Collectif, *Du sublime*, *op. cit.*, p. 87.

elles sont un accueil. Le film n'est pas dans la profusion, ni dans la prétention. Il est dans l'attention, la mesure. Jean-Luc Nancy ajoute à propos de cette offrande :

> « Cela n'habite plus les hauteurs ou les profondeurs comme le sublime, mais cela touche, simplement, à la limite, sans excès déchirant, sans exaltation “sublime” - mais sans puérilité, et sans niaiserie. C'est une vibration puissante, mais douce, exigeante, continue, aiguë, offerte à même des toiles, des écrans, des musiques, des danses, des écritures. […] L'offrande renonce au déchirement lui-même, à l'excès de la tension, aux spasmes et aux syncopes sublimes[141]. »

Dans *Hors Satan*, le sublime survient dans la douceur d'une contemplation. Il s'abandonne, se donne plus qu'il ne s'impose. Ainsi, le sentiment religieux passe non plus dans la magnificence et la démesure des images mais dans la modestie d'un plan, l'émoi d'un regard, la simplicité d'un geste offert comme un don.

Hors Satan – Bruno Dumont

***

Le spectateur, tout comme les personnages, se tient à la limite d'un au-delà, ou plutôt, devant l'image d'un-delà, présent physiquement devant lui. En construisant des figures spectatorielles à l'écran, Bruno Dumont invite son public à pénétrer l’œuvre. De cette conversation, voire de cette conversion, advient un émerveillement direct face au film. *Hors Satan* pointe des limites, convie le sublime pour qu'une émotion religieuse intervienne. Dans cet élancement, le sentiment religieux survient enfin en s'offrant humblement.

141 *Ibid.*, p. 95.

CONCLUSION

Le sentiment religieux est une notion fuyante. Difficilement définissable et explicable, c'est à peine entrevu qu'il se dérobe déjà sous notre regard. Les mots, aussi précis soient-ils, resteront vains dans leur tentative de cerner ce sentiment qui se ressent avant tout. Mais le cinéma ne s'exprime pas avec des mots. Il est avant tout un langage fait d'images et de sons. Un mot ne pourra jamais se substituer à un film. Il ne fera que parler à côté. A l'instar du sentiment religieux, le cinéma est une expérience plutôt qu'un discours savant.

Des cinéastes et des théoriciens ont cru que le cinéma pouvait être capable de ranimer ce sentiment religieux. La salle de cinéma devenait une cathédrale où le peuple des fidèles se rassemblait pour assister à la grande messe visuelle. Leurs intentions étaient louables, mais leurs moyens trop pauvres. De ces paroles enflammées ne résultaient que des cendres. Le cinéma, à peine inventé, montrait déjà ses limites. Non, le septième art ne sera pas l'irréligion de l'avenir. Mais le sentiment religieux au cinéma ne disparaît pas pour autant. Il persiste, évolue et mute. *Hors Satan* le reprend à son compte. Bruno Dumont cherche à révéler le vrai religieux, celui qui ne se cloître pas dans les églises mais qui est présent partout et en toute chose. Oui, le cinéma est capable d'être une réelle expérience spirituelle. Mais le cinéaste se distingue de ses aînés. Il fait de ces cathédrales souhaitées une simple chapelle, transforme la célébration en une humble prière.

Nous utilisons un vocabulaire religieux mais cette enquête autour du sentiment religieux dans le cinéma nous démontre que le spirituel peut s'envisager en dehors de toute théologie. La caméra suffit pour aller au cœur des choses et explorer les profondeurs de l'âme humaine. *Sous le soleil de Satan* de Maurice Pialat fut un allié précieux pour appuyer cette idée. Le cinéaste, en se concentrant sur les affects de ses personnages, en décrivant un monde sous-tendu par un réseau de forces et en dramatisant les corps, donne à son œuvre de fortes teintes spirituelles. Pialat et Dumont s'inscrivent, dans une certaine mesure, dans la même démarche d'appréhension de l'être humain. Celui-ci est envisagé dans toute son ambiguïté et son mystère. Le gars est le contrechamp de Donissan. Les deux films emploient un même réalisme du surnaturel, un même découpage discontinu laissant pressentir l'épaisseur de la réalité. Ainsi, l'Homme et le monde, perçus par l'œil de la caméra, suffisent à évoquer une réalité spirituelle.

Mais le mystère ne suffit pas. Le sentiment religieux ne s'accomplit que dans une certaine exaltation. Dans *Hors Satan*, la personnification de la nature et l'alternance entre la violence et la grâce produisent, chez le spectateur, un tel ravissement. Néanmoins, le film ne s'emporte pas dans une extase démesurée. Dans une forme d'humilité, il se tient aux portes du sublime, laisse le spectateur à cette ultime frontière pour que celui-ci s'abandonne à la contemplation d'un au-delà.

Un film contemporain de *Hors Satan* suffirait à nous faire mentir et à renverser tout notre propos (mais n'y voyons là qu'une fuite en avant plutôt qu'un obstacle de dernière minute). Il s'agit de *The Tree of Life* (2011) de Terrence Malick, qui pourrait être l'envers chrétien de *Hors Satan*. Ce film n'ambitionne rien de moins que de relier la perte d'un enfant à l'ensemble du cosmos. Traversant les époques, depuis la création du monde jusqu'au XXIe siècle, le long-métrage est une fulgurance. Dans une danse d'images et de sons, reliés par un montage poétique fragmenté, *The Tree of Life* tente, à l'instar de *Hors Satan*, de délivrer une sensation plutôt qu'une thèse, une émotion plutôt qu'un discours. Même si le film de Malick est teinté d'un fort arrière-plan théologique chrétien, le cinéaste entend révéler, tout comme dans *Hors Satan*, le religieux présent dans la nature et dans l'Homme. Indubitablement, le film est traversé par un sentiment religieux. Les formes de ces deux films sont très différentes, voire antithétiques (*Hors Satan* est dans la mesure, l'ascèse tandis que *The Tree of Life* est plus lyrique). Mais tout deux s'entendent sur la même volonté : faire du cinéma une expérience spirituelle. Cette phrase de Jean Epstein pourrait paraphraser ces films : « Devant le spectacle de la nature, renouvelé par la représentation cinématographique, l'homme retrouve quelque chose de son enfance spirituelle, de l'ancienne fraîcheur de sa sensibilité et de sa pensée, des chocs primitifs de surprise, qui ont provoqué et dirigé sa compréhension du monde[142] ».

La forme de *The Tree of Life* est la concrétisation des théories post-romantiques. Pourquoi Terrence Malick réussit-il là où d'autres ont échoués ? Certes, les techniques dont disposent le cinéastes ne sont pas les mêmes que celles des années 1920. Mais la différence se joue dans l'association que Malick établit entre le cosmos et les sentiments humains (Bruno Dumont faisait déjà cela en rapprochant personnages et paysages). La tragédie d'une famille prend littéralement des dimensions cosmiques. Le cinéaste laisse ressentir le lien profond qui unit l'être humain à l'univers. Ce rattachement, cette sensation d'unification constitue le fond

142 Jean Epstein, *Le Cinéma du Diable*, Paris, Éditions Jacques Melot, coll. « Les classiques du cinéma », 1947, p. 178

véritable du sentiment religieux.

Le sentiment religieux est une émotion bien trop monumentale pour être matériellement représentée. Il s'agit bien d'un sentiment, et non pas d'un fait concret. Il ne cessera de nous échapper. La dernière tentation d'un tel sentiment serait l'abstraction. De simples vibrations plutôt qu'une représentation. Mais nous n'irons pas plus loin. C'est ici un autre sujet. Nous préférons entrevoir cette idée à travers les mots de Michel Henry, commentant la peinture de Vassily Kandinsky :

> « Nous regardons pétrifiés, immobiles eux aussi ou évoluant lentement sur le fond d'un firmament nocturne, les hiéroglyphes de l'invisible. Nous les regardons : des forces qui sommeillaient en nous et attendaient depuis des millénaires, depuis le commencement, obstinément, patiemment, les forces qui éclatent dans la violence et le rutilement des couleurs, qui déroulent les espaces et engendrent les formes des mondes, les forces du cosmos se sont levées en nous, elle nous entraînent hors du temps dans la ronde de leur jubilation et ne nous lâchent pas, elles n'arrêtent pas – parce que même elles ne pensaient pas qu'il fût possible d'atteindre “un tel bonheur”. L'art est la résurrection de la vie éternelle[143]. »

143 Michel Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky* (1988), Paris, PUF, coll. « Quadrige/Grands textes », 2005, p. 244.

BIBLIOGRAPHIE

Sur Bruno Dumont et *Hors Satan* :

- Livres :

ALLIGIER Maryline, *Bruno Dumont, l'animalité et la grâce*, Pertuis, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2012.

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

- Articles :

BEGHIN Cyril, « Grand dehors », *Cahiers du cinéma* (Paris), n°671, octobre 2011, pp. 28-30.

CORTADE Ludovic, « Le territoire de l'extase : le corps et le paysage dans l'œuvre de Bruno Dumont », *in* GAME Jérôme (sous la dir. de), *Images des corps / corps des images au cinéma*, Lyon, ENS Édition, coll. « Signes », 2010.

- Entretiens :

CHAUVIN Jean-Sébastien, TESSÉ Jean-Philippe, « Un monolithe. Entretien avec Bruno Dumont », *Cahiers du cinéma* (Paris), n°671, octobre 2011, pp. 30-34.

FRODON Jean-Michel, « Bruno Dumont : "Il faut de la disproportion" », [en ligne], Slate.fr, *Projection publique*, 19 octobre 2011, disponible sur <http://blog.slate.fr/projection publique/2011/10/19/bruno-dumont-%C2%AB-il-faut-de-la-disproportion-%C2%BB/>.

ROUYER Philippe, TOBIN Yann, « Mon métier, c'est fabriquer des apparitions », *Positif* (Paris), n°608, octobre 2011, pp. 43-46.

- Vidéos :

« Rencontre(s) », entretien avec Bruno Dumont, réalisé par Jérôme Brodier, Élodie Fabiane et Boris Spire, *in Hors Satan*, DVD, réalisé par Bruno Dumont, Pyramide Vidéo, 2012, 15 minutes.

« Un film, du papier à l'écran », entretien avec Bruno Dumont, mené par Anthony Fiant et réalisé par Patrick Le Goff pour la collection « Les grandes leçons cinématographiques », Université Rennes 2, 2007, [en ligne], disponible sur <http://www.canal u.tv/video/universite_rennes_2_crea_cim/un_film_du_papier_a_l_ecran.3353>.

- Émission de radio :

CIMENT Michel (production), COSTA Laetitia (réalisation), *Projection privée. « Bruno Dumont »*, diffusée le 22 octobre 2011 à 15h sur France Culture, 59 minutes. Disponible aux archives de l'INA.

Sur Maurice Pialat et *Sous le soleil de Satan* :

- Livres :

BAECQUE Antoine (de) (sous la dir. de), *Le dictionnaire Pialat*, Paris, Léo Scheer, 2008.

FONTANEL Rémi, *Formes de l'insaisissable. Le cinéma de Maurice Pialat*, Lyon, Aléas, 2004.

MAGNY Joël, *Maurice Pialat*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 1992.

MERIGEAU Pascal, *Pialat, la rage au cœur*, Paris, Ramsay, coll. « Poche Cinéma », 2007.

- Littérature :

BERNANOS Georges, *Sous le soleil de Satan* (1926), *in Œuvres romanesques*, Paris, NRF, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961.

- Articles :

GAFFEZ Fabien, « L'image blessée, *Sous le soleil de Satan* », *Positif* (Paris), n° 517, mars 2004, pp. 94-96.

PHILIPPON Alain, « Description d'un combat », *Cahiers du cinéma* (Paris), n°399, septembre 1987, pp. 3-5.

- Vidéos :

BOUTANG Pierre-André et CARZOU Jean-Marie, *Océaniques. « De Bernanos à Pialat... »*, entretien avec Maurice Pialat, émission télévisuelle diffusée en 1987 sur FR3, 54 minutes, *in Sous le soleil de Satan*, DVD, réalisé par Maurice Pialat, Gaumont Vidéo, 2013.

« Scènes coupées et alternatives, présentées par Sylvie Pialat, Yann Dedet et Cédric Kahn » (bonus DVD), *in Sous le Soleil de Satan*, DVD, réalisé par Maurice Pialat, Gaumont Vidéo, 2013, 55 minutes.

- Émission de radio :

DANEY Serge (production), PERRONO Pierrette (réalisation), *Microfilm. « Maurice Pialat :"Sous le soleil de Satan" »*, diffusée le 17 mai 1987 à 19h10 sur France Culture, 49 minutes. Disponible aux archives de l'INA.

Cinéma :

- Autour du sentiment religieux au cinéma :

EPSTEIN Jean, *Écrits sur le cinéma I (1921-1947)*, Paris, Seghers, 1974.

FAURE Élie, *Fonction du cinéma*, Paris, Gonthier, coll. « Médiations », 1976.

GANCE Abel, *Un soleil dans chaque image*, Paris, CNRS Éditions/Cinémathèque françaises, 2002.

SCHWOB René, *Une Mélodie silencieuse*, Paris, Grasset, 1929.

- Cinéma et spiritualité :

AGEL Henri, *Le cinéma a-t-il une âme ?*, Paris, Cerf, coll. « Septième Art », 1952.

AGEL Henri, *Le Cinéma et le sacré*, Paris, Cerf, coll. « Septième Art », 1961.

AYFRE Amédée, *Cinéma et mystère*, Paris, Cerf, coll. « Septième Art », 1969.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, coll. « Septième Art », 1985.

BOITEL Philippe, HENNEBELLE Guy (sous la dir. de), *Le film religieux*, Condé-sur-Noireau, Charles Corlet, coll. « CinémAction » (n°49), 1988.

CAZENAVE Michel, COLLET Jean, *Petite théologie du cinéma*, Paris, Cerf, 2014.

DEVICTOR Agnès, FEIGELSON Kristian (sous la dir. de), *Croyances et sacré au cinéma*, Condé sur-Noireau, Charles Corlet, coll. « CinémAction » (n°134), 2010.

- Essais :

BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe* (1975), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010.

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

FIANT Antony, *Pour un cinéma contemporain soustractif*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors cadre », 2014.

MOURE José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 1997.

PLASSERAUD Emmanuel, *L'Art des foules. Théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France (1908-1930)*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle – Images et sons », 2011.

- Dictionnaire :

BAECQUE Antoine (de), CHEVALLIER Philippe (sous la dir. de), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012.

Philosophie :

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (1942), Paris, José Corti, 1997.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace* (1957), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012.

CAILLÉ Alain (sous la dir. de), *Qu'est-ce que le religieux ? Religion et politique*, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte Poche / Sciences humaines et sociales », 2012.

COMTE-SPONVILLE André, *L'esprit de l'athéisme. Introduction à une spiritualité sans Dieu*, Paris, Albin Michel, 2006.

FERRY Luc, GAUCHET, Marcel, *Le religieux après la religion*, Paris, Grasset, coll. « Nouveau collège de philosophie », 2004.

GUYAU Jean-Marie, *L'Irréligion de l'avenir. Étude sociologique* (1887), [en ligne], disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75342c.image.f1>.

HULIN Michel, *La mystique sauvage* (1993), Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2014.

NANCY Jean-Luc, « L'offrande sublime », *in* COLLECTIF, *Du sublime* (1988), Paris, Belin, coll. « Poche », 2009.

FILMOGRAPHIE

Hors Satan

Production déléguée : Jean Bréhat, Rachid Bouchareb et Muriel Merlin pour 3B Productions
Co-production : CRRAV Nord-Pas de Calais, Le Fresnoy
En association avec Cinéma 5
Avec la participation de Canal+, Cinécinéma, Contact Film
Avec le soutien du CNC et de la région Nord-Pas de Calais

Scénario et réalisation : Bruno Dumont
Interprétation : David Dewaele (le gars), Alexandra Lemâtre (la fille), Christophe Bon (le garde), Juliette Bacquet (la gamine), Aurore Broutin (la routarde), Sonia Barthélemy (la mère de la gamine), Valérie Mestdagh (la mère), Dominique Caffier (l'homme au chien), ...
Directeur de la photographie : Yves Cape
Son : Philippe Lecoeur, Emmanuel Croset (mixage
Montage : Bruno Dumont, Basile Belkhiri
Direction de production : Cédric Ettouati
Format : 2,39 : 1 - 35mm

Pays d'origine : France
Distribution : Pyramide Films
Sortie : 16 mai 2011 (Festival de Cannes – Sélection officielle, Un Certain Regard)
Sortie nationale : 19 octobre 2011
Durée : 105 minutes

Sous le soleil de Satan

Production déléguée : Daniel Toscan du Plantier pour Erato Films
Co-production : Films A2, Flach Films, Action Films

Réalisation : Maurice Pialat
Scénario : Sylvie Danton
Adaptation : Maurice Pialat, d'après le roman de Georges Bernanos *Sous le soleil de Satan*.
Interprétation : Gérard Depardieu (Donissan), Sandrine Bonnaire (Mouchette), Menou-Segrais (Maurice Pialat), Cadignan (Alain Artur), Gallet (Yann Dedet), la mère de Mouchette (Brigitte Legendre), le maquignon (Jean-Christophe Bouvet), …
Directeur de la photographie : Willy Kurant
Son : Louis Gimel
Montage : Yann Dedet
Direction de production : Jean-Claude Bourlat, Édith Colnel
Format : 1,66 : 1 - 35mm

Pays d'origine : France
Distribution : Gaumont Distribution
Sortie : 14 mai 1987 (Festival de Cannes – Sélection officielle, Compétition)
Sortie nationale : 2 septembre 1987
Durée : 93 minutes

Filmographie secondaire

The Tree of Life

Production : Dede Gardner, Sarah Green, Grant Hill, Brad Pitt, Bill Pohlad pour River Road Entertainment, Cottonwood Pictures et Plan B Entertainment.

Scénario et réalisation : Terrence Malick
Interprétation : Brad Pitt (M. O'Brien), Sean Penn (Jack adulte), Jessica Chastain (Mme O'Brien), Hunter McCracken (Jack enfant), Tye Sheridan (Steve), Fiona Shaw (la grand-mère), …
Directeur de la photographie : Emmanuel Lubezki
Montage : Hank Corvin, Jay Rabinowitz, Daniel Rezende, Billy Weber, Mark Yoshikawa
Décors : Jack Fisk
Costumes : Jacqueline West
Musique : Alexandre Desplat
Production exécutive : Donald Rosenfeld
Format : 1,85 : 1 - 35mm

Pays d'origine : États-Unis
Distribution : Fox Searchlight (France : EuropaCorp Distribution)
Sortie : 16 mai 2011 (Festival de Cannes – Sélection officielle, en Compétition et sortie française)
Sortie américaine : 27 mai 2011
Durée : 133 minutes