

P'tit Quinquin, Ma Loute, Jeannette : la disjonction comique dans l'oeuvre de Bruno Dumont

Alexis Bessin

▶ **To cite this version:**

Alexis Bessin. P'tit Quinquin, Ma Loute, Jeannette : la disjonction comique dans l'oeuvre de Bruno Dumont. Sciences de l'Homme et Société. 2018. dumas-02184937

HAL Id: dumas-02184937

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02184937

Submitted on 16 Jul 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université Rennes 2 – Haute Bretagne

UFR Arts, Lettres, Communication

Département Arts du Spectacle et Études Cinématographiques

Mémoire de Master recherche

Histoire et esthétique du cinéma

P'tit Quinquin, *Ma Loute*, *Jeannette* :

la disjonction comique dans l'œuvre de Bruno Dumont



Alexis BESSIN

Sous la direction de M. Antony FIANT

Année universitaire 2017-2018

Remerciements

Je tiens à adresser mes remerciements à mon directeur de recherche, Antony Fiant, sans lequel cette recherche n'aurait pas pu aboutir.
Je remercie également l'ensemble de l'équipe des enseignants-chercheurs du Master Recherche en Études Cinématographiques de l'Université Rennes 2 pour leur disponibilité et la qualité de leurs enseignements.

Mes remerciements vont à mes camarades de promotion, sans qui les journées à la bibliothèque universitaire auraient été encore plus longues. Je remercie mon frère Mathieu pour son aide méthodologique et ses conseils tout au long de ma scolarité ainsi que tous les membres de ma famille pour leur soutien et leur générosité. Merci à mère, sans qui ce travail n'aurait jamais vu le jour.

Enfin, un remerciement spécial à Nadège pour ses relectures attentives et l'énergie qu'elle m'a transmise durant ces deux années de travail mais surtout pour sa présence à mes côtés et son soutien sans faille.

Table des matières

INTRODUCTION....4

Partie 1 – ÉNERGIE COMIQUE CONTRE STATISME DRAMATIQUE 16
I. Inertie frénétique....17
I.1. Rire de et dans la durée....17
I.2. Du mécanique plaqué sur du vivant....22
I.3. Corruption de la durée par le gag et réciproque....24
II. Malaise systémique....27
II.1. Chasser le naturel 27
II. 2. Récolter l'erreur : la non-conformité de l'acteur à son personnage comme principe comique....32
III. Action contre bruitage (vacuité de l'action)....37
III.1. Dissonance et dysharmonie....37
III.2. Une matérialité comique des sons....41
III.3. Jeannette ou la chorégraphie du bruit....45

Partie 2 – DRAMATURGIE COMIQUE....50
IV. La fonction ludique de l'enquête 51
IV.1. Le crime impossible ou le rire autorisé 52
IV.2. Ma Loute, drôle de récit criminel et cannibalisme pour rire 56
IV.3. L'écriture sérielle comme matrice de la disjonction (morts aux suspects et fatum) 60
V. Particularité de la péripétie dumontienne 67
V.I. Le gag d'apparition/disparition....67
V.2. L'ironie dramatique....71
V.3. Le champ-contrechamp ou le rebond comique....73
VI. Évacuation des dénouements 80
VI.1. L'absence de résolution personnifiée dans P'tit Quinquin....80
VI.2. Résolution par le regard, résolution par le départ 91

Partie 3 – LE PERSONNAGE DUMONTIEN, ESSENCE DRAMATIQUE DEVENUE CORPS COMIQUE....98
VII. Vulnérabilité et marginalité du personnage dumontien....99
VII.1. L'enfant....100
VII.2. L'enquêteur 105
VII.3. Le personnage atteint de handicap mental....111
VIII. Le comique dumontien comme rupture entre corps et langage....121
VIII.1. La réplique soufflée et l'importance du dispositif de l'oreillette 121
VIII.2. L'inaudible ou le ch'ti (répliques sans réponses)....124

CONCLUSION 131
BIBLIOGRAPHIE 134
FILMOGRAPHIE 141
ANNEXES....145

Introduction

« L'art serait, malgré la plus parfaite explication, de réserver encore de la surprise[1]. »

André Gide

Entre 1997 et 2012, Bruno Dumont réalise sept films [**voir filmographie**] marqués par une radicalité de forme et de ton, explorant les thèmes de la transcendance et du sublime. Son œuvre demeure hors normes dans la production nationale tant par son ancrage territorial[2] que par sa poétique. Toute tentative d'analyse de l'œuvre de Bruno Dumont doit donc d'abord prendre en considération la place particulière qu'il occupe dans le cinéma français contemporain. D'abord cinéaste à la marge, professeur de philosophie venu au cinéma par le film industriel après avoir échoué à l'IDHEC[3], il est remarqué avec son premier film, *La vie de Jésus* (1997), qui annonce ce qui fera l'originalité de son cinéma : la conjonction d'une trame sociale avec une quête métaphysique ainsi que le recours aux acteurs amateurs[4]. Récompensé à deux reprises du Grand Prix du festival de Cannes[5] mais aussi sifflé par le public présent[6], son œuvre divise d'abord mais la cohérence de sa filmographie finit par convaincre la critique qui en fait définitivement l'un des piliers majeurs de la cinématographie française. Si la cohérence de son œuvre est à souligner, Dumont n'en demeure pas moins un cinéaste du contre-pied qui, après avoir fait son film le plus dialogué avec *Hadewijch* en 2009, réalise le plus mutique avec *Hors Satan* en 2011. Il surprend également avec *Camille Claudel 1911* en faisant jouer, pour la première fois, une

[1] André Gide, *Journal*, Paris, Gallimard, coll. « coll de la pléiade », 1951, p.196.
[2] A l'exception de *Twentynine Palms*, tourné dans le désert californien, de *Camille Claudel 1915*, tourné à Saint Rémy de Provence, et de *Hadewijch* tourné à Paris et au Moyen-Orient, tous les films de Bruno Dumont ont été tournés dans le Nord Pas-de-Calais, sa région natale.
[3] Dumont rate l'IDHEC en 1976 et se tourne ensuite vers des études de philosophie.
[4] Les acteurs sont toujours, à l'exception de Katia Golubeva et David Wissak dans *Twentynine Palms*, de Juliette Binoche dans *Camille Claude 1915* et *Ma Loute,* et de Fabrice Luchini, Valéria Bruni Tedeschi et Jean-Luc Vincent dans *Ma Loute* également, des acteurs non professionnels choisis pour leur naturel afin de renoncer à toute idée de composition.
[5] Grand prix du jury pour *L'humanité* en 1999 et pour *Flandres* en 2005.
[6] Lors des remises de prix du Festival de Cannes 1999, les deux acteurs principaux de *L'humanité*, Emmanuel Schotté et Séverine Caneele, sont sifflés par le public.

actrice professionnelle en la personne de Juliette Binoche. Toutes ces surprises tiennent autant à l'*ethos* de Dumont, cinéaste-philosophe qui se situe « au niveau d'un cinéma qui cherche et qui n'a aucune certitude[7]» et refuse de s'enfermer dans ses obsessions thématiques et stylistiques, qu'à sa reconnaissance progressive par le milieu du cinéma français.

Ce sont ces mêmes raisons qui vont amener Bruno Dumont à accepter en 2014 la commande, par la chaîne de télévision ARTE, d'une série de quatre épisodes nommée *P'tit Quinquin*.

Projetée en avant-première et dans son intégralité le mercredi 21 mai 2014 à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes, cette série y déclenche un enthousiasme à la mesure de la surprise que suscite un tel changement de paradigme dans l'œuvre matérialiste et métaphysique de Dumont. Cette rupture est en effet aussitôt confirmée par la critique française qui a alors le « sentiment que quelque chose du destin artistique de Bruno Dumont change avec ce film » tant et si bien qu'elle salue « le courage et la prise de risque d'une telle remise en question[8]». Mieux, pour les *Cahiers du cinéma,* qui titre sa couverture de septembre 2014 « La bombe *P'tit Quinquin*[9]», la révolution amorcée par la série ne s'arrête pas à la simple filmographie de Dumont mais s'étend sur tout le paysage cinématographique français. Diffusée le même mois sur ARTE, *P'tit Quinquin* connaît un succès, tant du point de vue du box-office ordinaire du cinéaste[10] que de l'audimat de la chaîne[11], avec un million cinq cent mille spectateurs de moyenne, qui confirme cette prédiction.

Au-delà de l'originalité de son format[12], *P'tit Quinquin* marque une rupture qui se

[7] Samir Ardjoum, Christophe Régin, Entretien avec Bruno Dumont, *Fluctuat.net*, 27 octobre 1999, URL : www.fluctuat.net (lien mort)

[8] Jacques Mandelbaum, « Les carnets de route de Ma Loute », *Le Monde.fr*, 2016, URL : http://www.lemonde.fr/cinema/visuel/2016/05/10/les-carnets-de-route-de-ma-loute-le-cineaste-les-producteurs-et-le-journaliste_4916738_3476.html#8bUDgYQquV5iPSwe.99, (dernière consultation le 28 Décembre 2017).

[9] *Cahiers du cinéma*, Septembre 2014, n°703

[10] Le plus gros succès en salle de Dumont était alors celui de *La vie de Jésus* avec 160 673 entrées. Le nombre d'entrées en salle n'étant cependant pas comparable à une audience télévisuelle, nous nous garderons bien ici de proposer une étude comparative de ces chiffres.

[11] Sur les deux soirs où la elle fut programmée, la série a réalisé une part d'audience moyenne de 5,8 % alors que l'audience moyenne de la case fiction de la chaîne était, pour l'année 2014, de 2,4 %. Voir communiqué de presse de la chaîne : http://download.pro.arte.tv/uploads/Ptit-Quinquin_2.pdf.

[12] Première série écrite et réalisé par Dumont, *P'tit Quinquin* est aussi original dans sa proposition

situe d'abord et de façon évidente dans l'apparition d'un registre comique que les films précédents de Dumont n'auraient pu laisser présager.

A première vue, il s'agit bien là d'un tournant, d'un « moment où une chose qui peut évoluer change de nature, d'aspect, de direction, se transforme[13] ». Au-delà des considérations à venir sur la façon de nommer (ou pas) le bouleversement que semble être *P'tit Quinquin*, nous pouvons d'ores et déjà souligner en quoi le fait que Bruno Dumont réalise une comédie est véritablement surprenant : à l'échelle de l'histoire du cinéma, il est très difficile de trouver un auteur reconnu[14] qui, subitement, passe du drame aussi prononcé à la comédie aussi assumée et perdure dans cette voie. Dans ce passage d'un genre à l'autre, d'un extrême à son opposé, il s'est produit une métamorphose tellement spectaculaire qu'un retour définitionnel est nécessaire pour en appréhender les effets. Partons de deux définitions simples pour mieux en exprimer l'antagonisme, quitte à les corriger plus tard. Par drame, nous invoquerons la définition couramment admise qui désigne tout film (ou pièce de théâtre) « d'un caractère général grave, mettant en jeu des sentiments pathétiques et des conflits sociaux ou psychologiques[15] » tandis que par comédie, nous entendrons en premier lieu[16] ce dont la visée est de faire rire. Il suffit de relever cette distinction ontologique pour comprendre ce qui s'est joué dans les trois derniers films de Dumont. Cette mue est spectaculaire parce qu'elle correspond à une inversion totale de l'expérience à laquelle les films de Dumont avaient habitué leurs spectateurs et qu'elle brise le consensus autour de la façon de nommer celle-ci.

S'il avait fallu décrire sommairement les films précédents de Dumont, et pour reprendre les dénominations conférées par la critique, les termes de « naturaliste », « pessimiste » et/ou de « mystique » figureraient sans doute parmi

formelle puisqu'elle est composée de quatre épisodes de 52 minutes, un format peu courant qui la classe comme une mini-série.

[13] Tournant. In *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004, p. 2236.

[14] A notre connaissance, bon nombre de réalisateurs (Lang, Renoir, Wilder, Polanski, Kitano, pour ne citer qu'eux) sont passés de l'un à l'autre mais jamais en se fixant dans l'un des deux genres. A l'échelle de la cinématographie française, nous retiendrons cependant l'exemple d'Alain Resnais, qui à partir de *I Want To Go Home* en 1989, nous semble faire un chemin sans retour vers la comédie. Le chemin inverse, de la comédie vers le drame est plus récurrent mais, là encore, il s'agit souvent d'essais.

[15] Drame. In *Grand Larousse universel*, Paris, Dictionnaires Larousse, 2007, pp. 3395-3396.

[16] Le genre de la comédie est faiblement défini au cinéma et se distingue par « la faiblesse de son identité générique ». (Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 52.)

les plus cités. Avant *P'tit Quinquin,* le spectateur des films de Dumont était sollicité presque exclusivement dans des émotions douloureuses. Il était le témoin d'une violence qui puisait sa source dans le racisme (*La vie de Jésus*), le crime (*L'humanité*), le viol (*Twentynine Palms*), la guerre (*Flandres*), l'engagement religieux (*Hadewijch*), la possession par le démon (*Hors Satan*) ou la folie (*Camille Claudel 1915*). Non pas que la souffrance fut la modalité de réception principale des films mais elle participait, entre autres, au questionnement de l'auteur sur l'essence humaine. La présence d'acteurs non-professionnels, habitant souvent sur les lieux des tournages, et un décor vide, « expression de l'état intérieur du personnage[17] », contribuaient à la recherche d'une « vérité humaine[18]» et à un questionnement sur la banalité du mal. Comme le conceptualise Estelle Bayon dans son mémoire, l'esthétique des premiers films de Dumont reposait sur une « poétique de la banalité[19] » dont la vertu cinématographique était d'« exprimer l'invisibilité et glisser du sacré dans le profane, de la poésie dans la répétition monotone de l'ordinaire[20] ».

A l'inverse, définir l'univers de Bruno Dumont comme « comique » aurait été un constat moqueur ou ironique. Aucun des films de Dumont ne prétendait faire rire. Loin de l'ascèse formelle qui caractérise ces films, le rire est structurellement associé à la joie et au plaisir procuré par le comique. L'aspect automatique du rire, son évidence intellectuelle semble – à première vue – placer l'œuvre antérieure de Dumont aux antipodes. A cet égard, personne ne pouvait s'attendre à ce qu'un réalisateur réputé pour son style exigeant et lyrique invente un comique aussi débridé et dément. Cela est d'autant plus surprenant qu'aucun indice ne laissait présager une telle mutation de « l'œuvre[21] » du cinéaste. « Non, ce n'est pas possible qu'un cinéaste aussi sérieux que Bruno Dumont réalise le film le plus drôle depuis des années » écrit Stéphane Delorme dans l'édito[22] du numéro des *Cahiers du Cinéma* consacré à la sortie de *P'tit Quinquin*.

---

[17] Bruno Dumont, « Enquêtes sur le réel », entretien avec Philippe Tancelin, in *Bruno Dumont*, Paris, Éditions Dis Voir, 2001, p.75.
[18] *Ibid.*, p. 40.
[19] Estelle Bayon, « Corps, espaces, sensations. Le cinéma de Bruno Dumont », Mémoire de Master 2 Recherche Cinéma et Audiovisuel, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne sous la direction de Jean Mottet, 2006, p.11.
[20] *Id.*
[21] Ce terme pose là aussi question au sein de notre recherche. Nous parlerons de l'œuvre pour définir l'ensemble de la production de Bruno Dumont.
[22] Stéphane Delorme, « Bombe », *Cahiers du cinéma,* n°703, Septembre 2014, p.5.

Pourtant, dans un entretien accordé à cette même revue et paru en janvier 2016 à l'occasion de fin tournage de *Ma Loute*, Dumont lui-même situe cette apparition au moment du tournage de *Camille Claudel 1915*, le film qui a succédé à *Hors Satan* et précédé la production de *P'tit Quinquin* :

> Le rire a commencé à me travailler sur *Camille Claudel* : c'était un drame absolu mais nous riions souvent avec Juliette avant de nous demander : mais pourquoi on rit ? La force du rire, c'est qu'il est là ou qu'il n'est pas là, et qu'il ne vient jamais de nulle part. Il n'est pas dans la méditation[23].

Si *Camille Claudel 1915* marque le début de l'intérêt du cinéaste pour le registre comique et l'immédiateté du rire, il n'en demeure pas moins que le film - à l'exception peut-être d'une scène de répétition de Don Juan par les pensionnaires de l'asile où est enfermée Camille Claudel – ne visait aucunement le rire du spectateur. De même, Dumont a souvent rappelé, dans les interviews qui ont accompagné les sorties de *P'tit Quinquin* et *Ma Loute*, l'impression comique que pouvait inspirer le duo d'enquêteurs de *L'humanité,* composé selon un jeu de dichotomie physiologique (un commandant obèse et transpirant et son second livide et absent) qui rappelle justement ceux des deux films précédemment cités. Certaines scènes de *Hadewijch* pouvaient également prêter à sourire comme celle où le personnage éponyme invite Yassine, un banlieusard qu'elle vient de rencontrer, dans la maison luxueuse de son père diplomate. Mais doit-on nécessairement relire l'œuvre de Dumont d'après ce soubassement comique que le réalisateur semble soudainement revendiquer ? Ne serait-ce pas appliquer une lecture a posteriori ? Sans vouloir proposer ici une analyse du discours de l'auteur, il est fort possible en effet que celui-ci ait voulu donner une cohérence à son œuvre et la recomposer à rebours. Une enquête interne à l'œuvre et dont l'objectif serait de trouver des indices du comique avant *P'tit Quinquin* n'est pas notre intention première et nous n'inscrirons donc pas notre réflexion dans cette démarche de mythification de la création. Savoir si certaines situations des films précédents de Dumont peuvent provoquer un rire pourrait peut-être s'avérer intéressant mais pas dans une entreprise de téléologie rétrospective qui consisterait à les analyser comme autant de présages ou de signes annonciateurs.

[23] Vincent Malausa, « Partir en vrille (sur le tournage de *Ma Loute*) », *Cahiers du cinéma*, n°718, Janvier 2016, p.65.

Nous profitons de cet éclaircissement pour établir d'emblée que cette étude ne visera pas une compréhension exhaustive de la filmographie de Bruno Dumont et ne sera aucunement monographique. Notre corpus d'étude se compose exclusivement de *P'tit Quinquin*, *Ma Loute* et *Jeannette* et si les films précédents de Dumont sont susceptibles d'êtres cités, ils ne le seront que pour mieux analyser les trois titres du corpus principal.

Car ce qui étonne surtout le critique comme le chercheur[24], c'est que cette ambition comique ait perduré à travers les deux films suivants de Dumont. Ce dernier décide en effet de réaliser *Ma Loute* et donc de poursuivre dans la comédie bien avant la diffusion de *P'tit Quinquin*[25]. Ce n'est donc pas le succès de la série qui a encouragé Dumont à poursuivre dans cette voie mais bien une volonté profondément réfléchie au sein de la carrière du cinéaste. Dumont, à partir de *P'tit Quinquin*, institue la surprise comme leitmotiv de ses projets et ne cesse de surprendre son public. Dès lors, la comédie – c'est-à-dire le genre où il était le moins attendu – devient son lieu d'expérience privilégié. De *P'tit Quinquin* à *Jeannette,* il y a une continuité dans la rupture. Nouvelle comédie policière loufoque, *Ma Loute,* incorpore des acteurs-stars dans le système dumontien puis *Jeannette, l'enfance de Jeanne d'Arc,* téléfilm diffusé – à nouveau sur ARTE - en août 2017 adapte de façon décalée le mythe Jeanne d'Arc en faisant chanter et danser des jeunes filles sur du métal. Encore une fois, ce n'est pas le succès[26] du film qui a engendré la mise en production du suivant, c'est la volonté soudainement insatiable d'un réalisateur « déchaîné[27] ». Le fait que Jeannette soit une comédie musicale prouve aussi que Dumont se spécialise à l'intérieur du genre de la comédie après s'être essayé à la comédie policière avec ses deux précédentes réalisations.

Outre sa constance comique, notre corpus se distingue par une unité topologique remarquable se concentrant autour des petits villages côtiers d'Audresselles et de

[24] Desbarats Carole, « P'tit Quinquin, la nouvelle œuvre de Bruno Dumont », *Esprit*, Octobre 2014, p. 129-133. URL : https://www-cairn-info.distant.bu.univ-rennes2.fr/revue-esprit-2014-10-page-129.htm (dernière consultation le 13 Février 2018).

[25] *Ma Loute* est tourné à l'été 2015 (soit presque un an après la diffusion de *P'tit Quinquin* sur ARTE) et sort le 13 mai 2016.

[26] Profitant d'une sortie simultanée avec sa présentation à Cannes et du bon accueil critique qui lui y est réservé, *Ma Loute* comptabilise 560 901 entrées et devient le plus gros succès en salle de Dumont.

[27] Stéphane Delorme, Jean-Philippe Tessé, Entretien avec Bruno Dumont, *Cahiers du cinéma,* n°722, Mai 2016.

Wissant dans le Pas-de-Calais. Le premier abrite l'action de *P'tit Quinquin*, le second celle de Jeannette tandis que *Ma Loute* gravite entre les deux. Dumont trouve, dans ces paysages de stations balnéaires, un terrain de jeu propice à des expérimentations loufoques. Le cadre restreint du village permet d'inscrire la comédie à l'intérieur de communautés et de circonscrire l'espace selon la seule raison comique : il y a, en plein milieu des champs, le hameau de *P'tit Quinquin* où vit le personnage éponyme et sa petite copine, les routes étroites qui le relit au bourg, l'église, le cimetière, la salle des fêtes, la plage de galets, le blockhaus ; il y a les dunes et le cours d'eau sur lesquels pâturent indifféremment les moutons de *Jeannette* ; il y a enfin le typhonium des Van Peteghen dans *Ma Loute* qui trône au-dessus des grands rochers détrempés et des familles de pêcheurs de la baie de la Slack. L'ancrage dans le nord de la France joue un rôle non négligeable sur la conception et le traitement du comique dans son ensemble (accents locaux, physiologie des corps, décors, affrontements des classes sociales) qu'il s'agira d'interroger de manière approfondie.

Mais avant d'en venir à la définition d'une problématique, il convient de revenir rapidement sur le concept de tournant afin d'éviter une ambiguïté sur la façon dont nous traiterons le corpus.

Le terme de tournant, initialement envisagé pour décrire ce changement de tonalité, a été évacué car il obligeait à problématiser notre recherche à partir d'une question fermée et nécessairement centrée sur le discours porté sur les films plutôt que sur les films eux-mêmes. Notre intention est bien de localiser des changements et des variations mais cela dans le but de réfléchir à la façon dont ils ont étés incorporés dans l'esthétique originale de Dumont et pas dans celui de dire si oui ou non nous pouvons conceptualiser ces changements sous l'appellation de tournant. Ce n'est pas tant la véracité ou le bien-fondé de la notion de tournant qui doit être questionnée mais plutôt la manière dont celui s'opère et ce qu'il engage dans les procédures de créations. De plus, chercher à savoir si oui ou non il y a eu un tournant comique dans l'œuvre de Bruno Dumont, ou tout du moins si les changements visibles à partir de *P'tit Quinquin* peuvent qualifier un tournant, n'enrichit pas selon nous l'analyse des films et/ou risquerait d'enfermer celle-ci dans des considérations uniquement centrées sur la figure de l'auteur. Le but n'est

pas de réfléchir à la notion de tournant pour mieux qualifier la filmographie de Dumont : il s'agit d'analyser les films dans leurs propositions et non-pas de présupposer leurs significations dans la seule logique d'une œuvre.
Pour le dire brièvement, nous pensons que problématiser, dans une filmographie, une transformation à partir d'un film fait courir le risque d'une réponse univoque et qu'établir un tournant n'intéresse que peu la recherche. Nous avons donc préféré la notion de disjonction à celle de tournant.

« Bordel ! Comment qu'on peut faire un crime pareil ? » se demande le commandant Van Der Weyden dans *P'tit Quinquin.* Avant de débuter l'enquête, nous pouvons d'abord – et de façon tout aussi prosaïque - nous demander ce qui a disjoncté à partir de *P'tit Quinquin.* Après tout, comment mieux rendre compte d'une rupture en apparence si spectaculaire et inexplicable ? Quel est ce « bordel » que le commandant Van Der Weyden tente de remettre en ordre ? Tant dans le comportement des personnages, que chez leurs spectateurs, un sentiment de disjonction semble dominer les trois films. Quelque chose a disjoncté, mais quoi ? Pourquoi la rationalité, qui devrait pourtant gouverner une enquête policière ou la résistance à l'« ennemi » (les Anglais dans *Jeannette*), n'est-elle plus suffisante ? La disjonction s'est-elle produite avant l'arrivée du spectateur dans le cours de la fiction ou sous ses yeux, pendant le film ? A l'intérieur des récits, la disjonction déclenche-t-elle la folie et les crimes qu'elle induit ou, au contraire, est-elle une mise à distance du réel et la condition *sine qua non* de l'élévation spirituelle des personnages ? En d'autres termes, la disjonction fonde-t-elle l'*atmosphère* (l'univers fictionnel ainsi posé qu'elle définit la rationalité d'une action ou d'un événement) des films ou est-elle un effet à produire sur le spectateur ?

Pour répondre à ces questions, un détour définitionnel paraît nécessaire. Par « disjonction », nous entendrons très généralement tout ce qui créé un sentiment de séparation anormale entre des éléments habituellement unis. La disjonction diffère de la rupture parce qu'elle porte en elle l'idée d'une action non-maîtrisée tandis que la rupture pourrait davantage évoquer celle d'une conséquence. En ceci, elle intéresse particulièrement le cinéma puisqu'elle est un phénomène spectaculaire et physique dont l'acte est chargé dramatiquement : le disjoint porte

les marques du passé, d'un état antérieur idéal et de sa nostalgie. Quelque chose est ainsi dit « disjoint » quand deux parties du tout qu'il formait sont dissociées et que celles-ci portent encore en elles les stigmates de cette action. Pour revenir au « bordel » qui inquiète le commandant Van Der Weyden, le terme peut aussi qualifier une action ou un raisonnement empreint de folie et dont l'élaboration fut contrariée. Partant de ce fait, la disjonction semble structurellement liée au rire de par leurs caractères communément impulsifs : un rire est disjonctif parce qu'il est signe d'une « exécution mécanique dépourvue de toute opération mentale et d'idéation préalables[28] ». Hors, et cela sera l'enjeu des interrogations de cette première partie, le comique qui fonde le tournant dans la filmographie de Dumont ne consiste-t-il pas à associer des éléments à priori disjoints et à faire naître le rire de cette rencontre inattendue ? La stupéfaction du spectateur devant *P'tit Quinquin*, *Ma Loute* et *Jeannette* naît-elle de cette perpétuelle disjonction ?

Effet à produire chez le spectateur en même temps que procédé de mise en scène, la notion de disjonction n'est évidemment pas une méthode directement opératoire ou un outil d'analyse cinématographique suffisant pour déterminer précisément l'originalité du cinéma de Dumont mais elle nous paraît pertinente en tant qu'hypothèse heuristique pour conceptualiser le comique cinématographique à l'œuvre dans les films étudiés et cela pour deux raisons. Notre hypothèse est que, non seulement, une disjonction s'est produite dans la filmographie de Dumont mais que le réalisateur a pensé celle-ci dans le *corps* des films, pour poursuivre la métaphore anatomique. Car, si la disjonction fonde l'intention du renouveau comique de la filmographie de Dumont, elle semble également en être la figure de style principale, travaillant le scénario, la mise en scène, la direction d'acteurs pour, *in fine*, devenir un principe guidant le montage.

Dans cette perspective, nous essaierons de voir pourquoi la disjonction - à l'intérieur du film - pose des questions quant au positionnement, même provisoire, de Dumont dans l'esthétique cinématographique. Sans dissimuler la relativité d'une telle enquête et en la tenant moins pour une réalité objective que pour une hypothèse de travail, il conviendra de montrer que la volonté nouvelle et inattendue de faire rire le spectateur tient beaucoup d'une entreprise de

[28] Eric Smadja, *Le rire,* Paris, Que sais-je ?, 2011, p.3.

déconstruction, de l'œuvre du cinéaste lui-même, mais aussi de certains genres, du polar à la comédie musicale en passant par le film d'horreur, et de certains clichés de représentations liés à des personnages-types. Notre étude se risquera donc à concilier le mouvement du rire à celui de cette déconstruction : il s'agira de comprendre non seulement pourquoi *P'tit Quinquin*, *Ma Loute* et *Jeannette* peuvent provoquer le rire chez leurs spectateurs mais d'analyser à partir de – ou contre – quelles références Dumont a (dé)construit ces rires.

Ainsi, ce qui a changé à partir de *P'tit Quinquin*, c'est incontestablement l'intention nouvelle chez le cinéaste de faire rire [**annexe 1**] ainsi que de se renouveler en se frottant à des genres et des registres qu'il n'avait pas expérimenté dans ses sept films précédents :

> Récemment, il se trouve que ce que je fais est plus accessible, mais c'est mon chemin propre ça. […] J'ai davantage d'aisance à aborder des choses plus ouvertes, plus aimables, moins difficiles. La découverte du burlesque a été un truc très important pour moi. Réaliser que je suis capable de faire des choses drôles et en même temps pas dénuées de profondeur. C'est-à-dire que ce n'est pas parce que c'est drôle que c'est débile. L'homme du Nord a le sens du tragique, du mystique et de la drôlerie, ce n'est pas du tout contradictoire. Moi je sens que le burlesque est dans le tragique, mais le voir arriver à chaque fois me subjugue. Le naturel ne m'intéresse plus. C'est pour ça aussi que j'aime l'idée de faire chanter mes acteurs. Parce que je ne supporte plus un acteur qui parle normalement. Ça me fatigue beaucoup. Les histoires normales ne m'intéressent plus. La psychologie non plus. J'ai envie de fabuleux, d'onirique, d'exubérance. Je cherche le petit grain de folie, loin du quotidien dans lequel on évolue. Le cinéma doit aller profondément dans les chemins de traverse. Un basculement s'est opéré dans mon parcours avec *P'tit Quinquin.* Le tragique était un peu redondant chez moi au début. Je suis désormais dans une espèce de concomitance du grotesque et du tragique[29].

Notre axe d'étude, découlant de la prise en compte de ce basculement, s'inscrit dans des questionnements propres au genre comique. Comment un réalisateur réputé pour son austérité, qui déclarait en 2001 « la mise en scène est une

[29] Nicolas Clément, « Sur le tournage de Jeannette, le nouveau film de Bruno Dumont », *Focus Vif*, 18 Janvier 2017, URL : http://focus.levif.be/culture/cinema/sur-le-tournage-de-jeannette-le-nouveau-film-de-bruno-dumont/article-normal-600883.html, (dernière consultation le 28 Décembre 2017).

ascèse[30] », a pu mettre en scène la « démence burlesque[31]» de *P'tit Quinquin*, l' « authentique farce[32] » de *Ma Loute* ou la « liberté excentrique[33] » de *Jeannette* ?

Notre problématique est centrée sur la reconfiguration comique de l'œuvre de Bruno Dumont et sur la façon dont celle-ci a permis une hybridation de son esthétique. En adoptant une approche résolument comparative et en faisant varier différentes échelles d'analyse, nous chercherons à comprendre comment cette intention comique a renouvelé des situations pourtant déjà mises en scène par le cinéaste.

Afin de cerner les éléments qui composent ce comique purement cinématographique, l'enjeu principal de ce mémoire consistera à mettre en évidence les principaux mécanismes comiques qui régissent *P'tit Quinquin, Ma Loute* et *Jeannette* ainsi que les effets comiques principaux attachés à ces mécanismes.

Envisager le rire comme un phénomène esthétique et analyser ses différentes phases, ses récurrences et ses fluctuations, implique de le replacer dans une expérience personnelle des films. Une telle méthode ne sied que peu à la méthode de recherche universitaire mais elle nous paraît nécessaire au moment d'analyser "ce qui fait rire". L'enjeu sera de tenter, sur un mode quelquefois personnel et donc nécessairement biaisé, de comprendre comment *P'tit Quinquin*, *Ma Loute* et *Jeannette* font rire le spectateur. En ce sens, nous voudrons quelquefois relier des intuitions à des modèles et des structures théoriques qui sont forcément nécessaires à l'analyse du rire. Nous tenterons de rester fidèles au premier rire, celui que nous pouvons avoir aux premiers visionnages. Nous rions quelquefois d'un rire automatique (que l'on pourrait rapprocher au « mouvement de *détente*[34]» dont parle Bergson et que celui-ci nomme la « distraction de la

[30] Bruno Dumont, "Travail du cinéaste", dans Philippe Tancelin, Sébastien Ors et Valérie Jouve (Dir), Bruno Dumont, Paris, Dis voir, 2001.
[31] Vincent Malausa, « Partir en vrille (sur le tournage de *Ma Loute*) », *art.cit.*, pp.64-67.
[32] Damien Aubel, « Bruno Dumont, *Ma loute », Transfuge*, n°98, Mai 2016, p.65.
[33] Cyril Béghin, « La La Lande », *art.cit.*
[34] Henri Bergson, *Le Rire*, *Essai sur la signification du comique*, [1900], Paris, Félix Alcan, 2013, p.46.

volonté[35] » où le spectateur accepte de rompre avec son bon sens) et il nous semble nécessaire de l'analyser dans sa primitivité, dans ce qu'il peut avoir de plus intuitif. Paradoxalement, les structures théoriques contenues dans ce mémoire aideront à préserver l'authenticité de ces rires, à en conserver en quelque sorte le souvenir. Le mouvement de la recherche suivra alors celui du rire, c'est-à-dire qu'il se précisera et s'affinera dans ses mécanismes.

La première partie de notre travail s'emploie à rattacher l'expérience du visionnage des films à celle du tournage et décrit pour cela les principales méthodes du réalisateur pour lier rire et malaise. La seconde porte sur la dramaturgie comique soit sur la manière dont Dumont transforme des histoires tragiques et des contraintes scénaristiques liées aux genres (du film policier ou de la comédie musicale) pour faire rire. La troisième partie s'intéresse plus particulièrement au corps du héros "dumontien", qui sert de support au comique, en insistant sur trois points : sa marginalité, son langage et sa dynamique.

[35] *Id.*

Partie 1 – Énergie comique contre statisme dramatique

Le premier type d'effet comique proposé par les films de Dumont réside selon nous dans une disjonction qui donne son rythme aux œuvres et contribue à leurs originalités : dans *P'tit Quinquin* comme dans *Ma Loute* et *Jeannette*, le cinéma de la stimulation par le gag et l'inattendu cohabite et entre en conflit avec un certain statisme qui valorise la durée et la structure répétitive des plans. Le comique purement cinématographique de Dumont ne tient-il pas justement dans cette dualité ? L'enjeu de notre recherche sera ainsi de théoriser une mécanique du rire chez Dumont à partir de l'analyse de cette dualité et de ses points de conflits.

Pour cela, nous essaierons d'expliquer comment, pendant le tournage et la post-production, Dumont provoque simultanément chez l'acteur et le spectateur un malaise. Nous défendrons les propriétés comiques de ce malaise en étudiant certaines méthodes visant à chasser le naturel de l'acteur. Dans cette perspective, l'explication de l'automatisme des gestes comme des pensées et des attitudes sera nécessaire. Il nous faudra rattacher l'expérience du visionnage à cette entreprise, comprendre comment le malaise se diffuse de l'acteur au spectateur. De cette étude du rythme interne aux séquences, nous espérons pouvoir retirer la méthode du réalisateur pour déployer une *furia* comique originale

I. Inertie frénétique

En premier lieu, ce qui frappe d'abord le spectateur de *P'tit Quinquin* et *Jeannette*, ainsi que, dans une moindre mesure, celui de *Ma Loute*, c'est l'hybridation d'un procédé devenu la signature de Dumont : le plan long. Nous nommerons ainsi ce procédé qui consiste à étaler la durée des plans, à dilater l'instant sans rien en attendre véritablement en termes d'événements. Le plan long peut être un plan séquence, comme c'est le cas pour la longue ballade à mobylette de Freddy et ses amis au début de *La vie de Jésus*, mais il ne se confond pas obligatoirement avec lui. La durée du plan y devient signifiante précisément quand ce plan montre ce que Aristote nomme une « action simple », c'est-à-dire se déroulant « sans péripétie ou sans reconnaissance[36] ». Dès son premier film, Dumont s'est démarqué de la production contemporaine française par sa volonté[37] de faire durer les plans peu chargés dramatiquement et à priori inutiles à la dramaturgie. L'action simple y prend plusieurs formes récurrentes : un personnage qui regarde un paysage, qui déambule sans but à l'intérieur de celui-ci (au début de *L'humanité* par exemple), plusieurs personnages (le trio amoureux de *Flandres*) qui s'alignent face caméra pour fixer un hors-champ qui mettra parfois longtemps à être révélé au spectateur, ou simplement un personnage qui en regarde un autre sans rien attendre de lui.

I.1. Rire *de* et *dans* la durée

Dumont valorise toujours la durée mais il a introduit un véritable changement de paradigme dans sa mise en scène qui permet à cette durée de provoquer le rire. La durée, dans *P'tit Quinquin, Ma Loute* et *Jeannette* sert à renforcer le grotesque ou l'absurdité des situations alors qu'elle visait plutôt à « capter l'âme[38] » dans ses films précédents. Autrement dit, alors que le procédé avait pour but de transmettre la sensation (du vide, du temps, du sacré) et visait à produire un affect chez le spectateur, il sert désormais un effet comique. C'est

[36] Aristote, *Poétique*, trad. J. Hardy, Les Belles Lettres, 1975, p.60.
[37] Guy Lecorne, « Bruno Dumont vu par son monteur », Universcine, 2010, URL : https://www.universcine.com/articles/guy-lecorne-j-ai-tout-de-suite-senti-chez-dumont-un-cineaste-puissant (dernière consultation le 27 Mai 2017).
[38] Bruno Dumont, "Travail du cinéaste", op.cit., p.7

d’abord en cela que l’intention nouvelle de faire rire le spectateur nourrit et renouvelle de façon inattendue la mise en scène de Dumont. Les scènes d’attentes, les silences entre les répliques, les respirations, les instants de réflexions ou de stupéfactions d’un personnage deviennent ainsi comiques par leurs durées et l'absence d’événement devient motrice du rire.

Par exemple, dans *P'tit Quinquin*, le plan fixe montrant le duo d’enquêteur qui attend devant l’entrepôt (où est disséquée la vache dans laquelle on a retrouvé le corps de la première victime) dure 38 secondes alors qu’il ne s’y passe –à priori -absolument rien, qu’il ne contient ni action ni dialogue [Fig. 01]. De plus, la scène n’a aucune fonction narrative puisque le spectateur ne sait pas vraiment ce que les personnages attendent. Ce moment devient justement drôle quand on aperçoit l’effet de cette durée sur les personnages qui s’impatientent : Van Der Weyden regarde ses chaussures, enclenche la fermeture de son blouson, tapote sur le toit de la voiture tandis que Carpentier est ébloui par la lumière du soleil et grimace.



Fig. 01 : Van Der Weyden et Carpentier attendant quelque chose. Passage à 28:04.

La réussite de l'effet comique qui consiste à faire durer un plan jusqu’à l’excès passe donc par la trajectoire des personnages à l’intérieur des plans fixes, par les détours et les chemins indirects qu’ils empruntent ainsi que leurs immobilités malvenues. La science de Dumont est de mélanger mouvements illogiques, c’est-à-dire non régis par la nécessité ou les intentions, et phases

statiques à l'intérieur de moments à priori dramatiques comme dans *Ma Loute* quand, l'inspecteur Machin, venu sur les lieux de la disparition de potentielles victimes, s'écroule, par deux fois, sous le poids de son corps obèse et ne parvient pas à se relever. Alors qu'il devrait s'empresser de partir à la recherche de la disparue et de son ravisseur, qu'il y a urgence (Malfoy insiste par deux fois sur le fait que « ça vient d'arriver »), il se retrouve piégé et gigotant dans le sable tel un poisson asséché [Fig. 02]. De même, la première image qui nous est offerte de Van Der Weyden et de Carpentier dans *P'tit Quinquin* prend à revers ce que l'on pourrait attendre de l'arrivée d'enquêteurs sur une scène de crime parce qu'elle nous montre deux corps statiques. L'hélicoptère qui vient de déposer le cadavre de la vache dans le champ redécolle et provoque ainsi un vent terrible qui les déforme, les dévisage, les décoiffe. Ils tentent d'avancer vers le cadavre de la vache mais la poussée que créent les hélices les condamne à rester statiques et surtout à demeurer des corps comiques pour le restant du film [Fig. 03]. Quant au personnage de l'oncle dans *Jeannette,* danseur de tecktonik[39] et de gestes reproduits d'une culture populaire très contemporaine[40], il est une véritable personnification de ce mouvement contradictoire : ses bras moulinent au-dessus de sa tête mais comme seul le haut de son corps se meut, il danse sur place [Fig. 04].

[39] Dans son versant chorégraphique, la tecktonik consiste essentiellement en une danse désarticulée des bras. Sa reprise dans un film en 2017 relève d'une référence désuète puisqu'elle fut un phénomène de mode pendant une courte période, entre 2006-2007, avant de connaître un déclin tout aussi rapide. Pour plus de précisions, voir Anne Petiau : « L'« âme tigrée » des musiques électroniques. Les imaginaires des jeunes et les courants musicaux », *Sociétés*, vol. 112, no. 2, 2011, pp. 115-122. URL : https://www-cairn-info.distant.bu.univ-rennes2.fr/revue-societes-2011-2-page-115.htm (dernière consultation le 24 Février 2018).

[40] Le mouvement chorégraphique qui consiste à poser son visage dans le pli du coude tout en pointant le ciel dans la direction opposée avec les deux bras parallèles se nomme un « Dab ». Popularisé par la musique rap et hip-hop, il est récemment devenu à la mode après que le footballeur français Paul Pogba l'ait reprise pour célébrer ses buts.



Fig. 02 : L'inspecteur Machin est tombé au pied de l'ombrelle d'une femme disparue. Passage à 19:00 dans Ma Loute.



Fig. 03 : Van Der Weyden et Carpentier prennent le vent provoqué par le décollage de l'hélicoptère. Passage à 09:47 dans P'tit Quinquin.



Fig. 04 : L'oncle dansant pendant son slam. Passage à 1:27:12 dans Jeannette.

Dans ces trois exemples, l'inertie amplifie le sentiment d'hétérogénéité des personnages à leurs décors et aux situations dramatiques qu'ils traversent : peut-être sont-ils englués dans l'informulable « bordel » que Van Der Weyden tente de résoudre (c'est sans doute pour cela que Vincent Malausa verra dans le « burlesque embourbé[41] » de *Ma Loute* une continuité avec *P'tit Quinquin*). L'usage du plan fixe contribue à cet effet et place souvent le personnage dans l'obligation d'avancer vers l'avant de l'image. Que celui-ci doive procéder à une chorégraphie rendue périlleuse par la pente d'une dune ou ramper vers une pièce à conviction, il ne sera nullement aidé dans ce but par la caméra. Nous pouvons rattacher cet effet comique au choix du chef opérateur Guillaume Deffontaines[42] de n'utiliser qu'une seule caméra pour les tournages des trois films de notre corpus. Si un tournage à une seule caméra n'empêche pas *Jeannette* de reposer sur une grande variation d'axes de prise de vue, *P'tit Quinquin* et *Ma Loute* assument le point de vue monoculaire. Ce parti-pris est d'autant plus fort pour *P'tit Quinquin* puisque la plupart des séries optent pour un tournage multi-caméra afin de satisfaire des délais de production restreints. Dans sa préparation du tournage de *P'tit Quinquin*, Deffontaines confie en effet s'être « beaucoup méfié de la solution de la deuxième caméra dont il a été question pour faire rentrer les séquences dans le temps imparti[43] » sans doute parce qu'elle impliquait un rapprochement vers une esthétique plus télévisuelle. Conséquence de cette mise à distance de la fiction télévisuelle et de sa grammaire, les séquences de *P'tit Quinquin*, ne contiennent, en comparaison des séries qui lui sont contemporaines, que peu de plans et la temporalité des images est marquée par une certaine inertie ; comme les scènes sont tournées avec une seule caméra, rarement en travelling et jamais portée, une impression de sur-place domine. Le raccord tarde à venir et quand effectivement il se produit c'est pour cerner un relâchement du corps comique : « les personnages […] créent la valeur du plan, avec des allers-retours entre la profondeur de

[41] Vincent Malausa, « Partir en vrille (sur le tournage de Ma Loute) », *art.cit.*, p.67.

[42] La collaboration entre Guillaume Deffontaines et Bruno Dumont commence avec *Camille Claudel 1915* et ne s'est pas arrêtée depuis. D'abord chef opérateur attitré des frères Larrieu, Deffontaines aujourd'hui l'un des chefs opérateurs français les plus réputés et a obtenu en 2007 le césar de la meilleure photographie.

[43] Brigitte Barbier, « Le directeur de la photographie Guillaume Deffontaines parle de son travail sur "P'tit Quinquin", de Bruno Dumont », *Association française des directeurs de la photographie cinématographique,* Mai 2014. URL : https://www.afcinema.com/Le-directeur-de-la-photographie-Guillaume-Deffontaines-parle-de-son-travail-sur-P-tit-Quinquin-de-Bruno-Dumont.html, (consulté le 6 Avril 1018)

l'image et un gros plan[44] ». Cette alternance entre le plan large et le plan serré, le décor et le visage, place l'inadéquation des êtres (aux situations, aux autres, aux paysages) comme motif premier de mise en scène : l'action, rapportée à son décor et à un cadre plus général, paraît inutile et, la dynamique du champ contrechamp étant faussée, tout dialogue paraît lent et infructueux.

I.2. Du mécanique plaqué sur du vivant

Subissant son propre poids ou celui d'un corps extérieur mais, devant, selon ce que la progression dramatique requière, avancer ou rester stable, le personnage de Dumont est forcé de s'inscrire dans un décor qui demeure hostile ou inadapté à ses mouvements. Pour le dire simplement, il n'est jamais au bon endroit au bon moment. A cette propriété générale du personnage comique, nous ajoutons une particularité propre – à notre connaissance - aux films de notre corpus : le héros dumontien n'est jamais en mouvement quand il le faudrait. Ce procédé est simple et travaille l'« effet de raideur ou de vitesse acquise » défini par Bergson[45]. Ce qu'il y a de risible, notamment chez Van Der Weyden et Machin, c'est « une certaine raideur mécanique là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne[46]» selon la fameuse formule de Bergson. Le talent de Dumont est de transformer cette raideur en énergie comique de telle sorte que la vue d'un personnage empêché par son propre corps provoque non seulement un rire mais aussi une fascination qui prime sur tout autre événement à l'intérieur du plan. Paradoxalement, l'inertie des personnages créerait une sorte de "frénésie comique". Celle-ci nous semble être une notion opérante sur deux niveaux d'analyse du film.

D'abord la frénésie constituerait, pour les personnages, une réponse possible à l'inertie que la diégèse leur fait subir. Dans *P'tit Quinquin* comme dans *Ma Loute* et *Jeannette*, Dumont enferme ses personnages dans un système clos à l'intérieur duquel la frénésie, c'est-à-dire l'action répétée et incohérente, est la seule réponse. La marge d'action étant restreinte, la seule possibilité est l'erreur,

[44] *Id.*
[45] Henri Bergson, *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, *op.cit*., p.22.
[46] *Ibid.*, p.27.

l'oubli, l'incohérence. En ce sens, nous avançons l'idée d'une frénésie comique pour rendre compte d'un mouvement contradictoire et interne qui puisse dire à la fois la fragilité et la furie des personnages-acteurs. A force de se courber sous l'effet de la durée, d'être empêché par son propre corps, le personnage dumontien serait en proie à des manifestations délirantes et violentes, à la démence et – finalité dans tout film de Bruno Dumont – à la transe. Les mouvements incohérents seraient alors les symptômes de cette inertie tandis que les grimaces en seraient des ripostes impuissantes. La grimace, qu'elle soit enfantine (celle de P'tit Quinquin à son amoureuse au début de la série éponyme, celle de protestation que le petit frère de Ma Loute adresse à sa mère) ou le résultat d'un visage déformé par la tristesse (celui du mari de madame Lebleu pendant les funérailles), est ainsi autant l'impulsion de cette frénésie qu'une mise à distance de la situation dramatique [Fig. 05, 06].





Fig. 05 : Quinquin fait la grimace à sa voisine. Passage à 00:50 dans P'tit Quinquin.
Fig. 06 : Le petit frère de Ma Loute fait des oreilles de lapin et tire la langue à sa mère. Passage à 21:30.
Fig. 07 : Van Der Weyden après avoir découvert une deuxième victime et pendant que Carpentier ouvre la carcasse de la vache à la tronçonneuse. Passage à 52:38 dans P'tit Quinquin.

En cela, une distinction entre grimaces maîtrisées et tocs, personnages et acteurs, ne paraît pas opérante : il importe peu de savoir de quoi relèvent les rires crispés du curé et de son diacre pendant les funérailles de Madame Lebleu ou si Van Der Weyden contrôle réellement son visage mais bien de comprendre comment ces grimaces contribuent à créer un univers d'ensemble où l'événement dramatique (le meurtre en série, la présence d'un tueur dans le périmètre des personnages ou celle l'« envahisseur » anglais) est relativisé [Fig. 07].

Dans cette entreprise générale, les mouvements illogiques, des visages ou des corps, ainsi que les passages statiques, ne se réduisent plus seulement aux personnages principaux. *P'tit Quinquin, Ma Loute* et *Jeannette* sont ainsi riches en apparitions et en personnages-mondes qui contribuent, par l'enchaînement de situations invraisemblables qu'ils provoquent, à créer cette frénésie comique.

Par exemple, dans le premier épisode de *P'tit Quinquin,* alors que Quinquin savoure les frites d'un snack ambulant*,* des touristes hollandais passent rapidement à l'image. Comme si leurs vélos étaient coincés sur la première vitesse, ils semblent obligés de pédaler très vite et en même temps de faire du surplace. Au début de *Ma Loute* (10:17), une femme aux habits bourgeois veut faire la traversée chute mais lourdement en haut de la dune de sable. A la fin de *Jeannette* (1:32:27), la mère de Jeanne – qu'on voit pour la première fois – déplume frénétiquement un poulet avec des grands gestes qui font danser les plumes dans l'air. Malgré l'ampleur de ses gestes, elle reste droite et impassible.

Le mouvement de ces personnages consiste à traverser l'écran, de gauche à droite, de haut en bas ou littéralement à le couper. C'est donc un mode d'apparition physique et spectaculaire que l'on pourrait inclure dans l'entreprise générale d'annihilation de tout sérieux. L'événement comique – même s'il vient de l'arrière plan - prime sur toute autre chose et est un ressort sur lequel s'appuie chaque séquence pour imprimer son rythme.

I.3. Corruption de la durée par le gag et réciproque

Une dernière propriété de la frénésie comique pourrait être celle de rendre imprévisibles les situations traversées. Nous présumons en effet que les films comiques de Dumont s'appuient sur cette impression d'inertie pour surprendre leurs spectateurs. Par un effet de déséquilibre constant, l'instabilité des personnages influence l'enchaînement des actions et le déroulement du récit s'en trouve difficile à présager. Cette instabilité participe à un manque de rythme consciencieusement orchestré (l'absence de rythme ou le faux rythme étant un rythme en soit) et susceptible de provoquer le rire. L'inertie frénétique de ces

films ne se limite donc pas uniquement aux personnages-acteurs mais contribue à rehausser la surprise du gag. La corruption de la durée par le gag est, par exemple, particulièrement visible dans la scène de *Jeannette* dans laquelle le personnage éponyme réussit à persuader son oncle de l'aider à partir. Après que l'oncle lui ait confié que son père l'avait chargé de lui retirer ses envies de partir, Jeanne réussit à convaincre son oncle et va chercher ses affaires dans la petite maison familiale. Là où, dans un montage classique, on aurait pu attendre un morcellement de l'action, ici l'attente du retour de Jeanne nous ait montré en plan séquence[47] et cela sans que la caméra ne change de position ou d'axe par rapport à la conversation de départ. Le personnage de Jeanne reste à l'intérieur pendant exactement dix secondes (ce qui paraît être, si l'on considère les événements rationnellement, un temps court pour faire des adieux) pendant que le spectateur demeure à l'extérieur en compagnie de l'oncle qui atèle le cheval qui servira à la fuite [Fig. 08]. Jeanne ressort de la maison, l'oncle se dirige vers elle, installe la selle sur le cheval et, alors rien que n'y laissait présager[48], se met à quatre pattes pour servir de marchepied à Jeanne [Fig. 09]. L'enchaînement de l'attente et de la surprise provoque ici le plaisir du gag. Plus précisément, l'usage du plan séquence permet à Dumont de créer un rythme comique inédit qui ménage habilement énergie comique et statisme dramatique : le gag est d'autant plus efficace quand il survient après un long moment d'inaction et vient perturber ou conclure un plan qui dure. Réciproquement, la durée, qui précède ou qui suit le gag, devient constitutive du gag de telle sorte qu'elle en devient le fondement ou la prolongation, et que l'on assiste, en même temps qu'une corruption de la durée par le gag, à une propagation du gag par la durée. La cohabitation de l'énergie comique et du statisme dramatique ne consiste donc pas seulement en une dualité entre deux registres opposés voire hétérogènes, mais bien un double mouvement qui donne son rythme aux films.

[47] Le plan séquence dure exactement de 1:43:23 à 1:44:27 soit 1min04.

[48] Là encore, la situation préparait davantage à des enjeux dramatiques : Jeanne peut enfin partir et fait ses adieux à ses parents qui ne se doutent de rien. De plus, les déplacements des personnages paraissent chorégraphiés selon ces enjeux dramatiques car les gestes et les démarches sont lourds comme procédant d'une cérémonie.




Fig. 08 : L'oncle attelle le cheval pendant que Jeanne fait ses adieux à ses parents. Passage à 1:44:22.
Fig. 09 : L'oncle sert de marchepied à Jeanne afin qu'elle monte à cheval. Passage à 1:44:50.

La réussite comique de cette inertie frénétique se mesure également à l'intérieur des mouvements de caméra, certes moins nombreux à partir de *P'tit Quinquin* que dans le reste de la filmographie de Dumont mais aux propriétés comiques inattendues[49]. La caméra embarquée sur le toit de la voiture de police quand Van Der Weyden tente de réprimander la bande d'enfants qui ne respecte pas le code de la route est ainsi un exemple remarquable de ce qui fonde la démence burlesque de la série. Le personnage y est empêché d'exercer son autorité de commandant de par la course folle de la voiture et sa colère n'en devient que plus drôle. Métaphoriquement, la cohabitation de l'énergie comique et du statisme dramatique prend tout son sens parce qu'elle déroute à la fois le personnage et le spectateur : l'impuissance du premier s'accompagne de celle du second car ils sont tous les deux pris dans une mécanique folle qui désamorce constamment le schéma traditionnel du drame.

En résumé, le tournant comique dans l'œuvre de Bruno Dumont se caractérise premièrement par une utilisation originale de la durée qui ménage disjonction et permutation : le gag est d'autant plus efficace parce qu'il se sert de la durée pour rebondir, qu'elle le contamine. Nous formulerons donc ici une première hypothèse selon laquelle le spectateur des films comiques de Bruno Dumont se définit par sa capacité à rire *de* et *dans* la durée.

[49] Il est difficile de dégager une fonction générale des mouvements de caméra dans l'œuvre antérieure et dite « tragique » de Dumont mais les travellings y donnaient souvent une conscience aiguë du moment (en faisant se rapprocher la caméra des visages par exemple) et/ou d'une présence surnaturelle voire divine (dans *Hors Satan* par exemple quand l'un des deux personnages principaux marche littéralement au-dessus de l'eau)

II. Malaise systémique

Le cinéaste joue de ces durées à priori excessives pour créer un rire qui se confond quelquefois avec le malaise ; il maîtrise l'art comique de l'embarras et sait jouer de sa simultanéité chez le spectateur et le personnage. Cette propriété n'est pas non plus apparue avec le basculement de Dumont dans le comique : dans son ouvrage *L'animalité et la grâce*, Maryline Alligier montre notamment que dans les précédents films de Bruno Dumont « aucun des personnages n'est dans la maîtrise[50] ». Mais la maladresse, des mots ou des corps, ne manifeste plus seulement la cruauté et la défaillance d'un « homme lacunaire[51] », elle désigne dorénavant autant ce qui habite les personnages qu'une modalité de réception des films pour les spectateurs.

De quoi naît ce sentiment embarrassant ? Difficile de trouver une seule explication à cette gêne car, elle apparaît, de *P'tit Quinquin* à *Jeannette*, comme systémique.

II.1. Chasser le naturel

Nous allons d'abord nous attacher à comprendre les causes de ce malaise et les méthodes qu'utilise Dumont pour le créer. Repartons pour répondre à cela du tournage des films. Une évolution s'y est produite depuis *P'tit Quinquin*, voire même antérieurement, comme l'admet l'auteur lui-même :

> Depuis *Hadewijch*, j'essaie d'amener les acteurs vers la caméra. Avant je donnais facilement la priorité à l'acteur en disant au chef op' : "Tu te débrouilles, l'acteur est roi". […] Maintenant, pour moi, ce qui est roi c'est la technique. J'ai souvent remarqué que l'acteur jouait bien et que la caméra n'était pas au bon endroit. La caméra ne peut pas se déplacer, alors il faut faire entrer les acteurs dans des marques, ce qui permet aussi de chasser le naturel, pile ce dont j'ai envie depuis *P'tit Quinquin*. Cela donne au spectateur un confort de vision maximum sur le récit[52].

[50] Maryline Alligier, *Bruno Dumont : L'animalité et la grâce*, Paris, Ed. Rouge Profond, 2012, p.18.
[51] *Ibid., p. 17.*
[52] Vincent Malausa, « Partir en vrille (sur le tournage de Ma Loute) », *art.cit.*, pp.64-67.

« Chasser le naturel » tel est désormais l'entreprise de Dumont et nous allons dénombrer bon nombre de dispositifs qui servent ce but. Signalons préalablement que c'était déjà l'intention qui animait Dumont pour les tournages *Hadewijch* puis de *Hors satan* mais que de telles manœuvres poursuivaient avant tout un but esthétique de contrôle du cadre :

> Cette fois la définition de ce qu'on allait voir était beaucoup plus ferme avant chaque prise ; par exemple, il y avait un grand nombre de marques au sol pour délimiter les mouvements des acteurs. Ça change leur façon de jouer, et ils sont « bien filmés », au sens où les angles, les points de vue sont les plus riches. Cette manière de tourner contribue à donner de la puissance à des plans où il se passe quelque chose qui en soi peut être très banal[53].

Nous postulons qu'à partir de *P'tit Quinquin*, les éléments techniques habituels du tournage participent de l'étrangeté de jeu des acteurs et donc du comique. Comme beaucoup d'autres metteurs en scène, Dumont dispose par exemple des marques au sol pour orienter l'acteur et lui attribuer une position pendant la prise qui conviendra à la caméra et à la prise de son. Mais il semble que le réalisateur ait détourné l'usage de cette pratique à des visées comiques :

> [Bernard Pruvost] regarde toujours ses marques au sol, c'est pour ça qu'il marche tête baissée, pas pour chercher des indices, mais ça vous le savez pas...Le spectateur fait une synthèse de choses qui n'existent pas[54].

L'allure si particulière du personnage de Van Der Weyden et sa façon de marcher naissent ainsi d'une manipulation. Le réalisateur crée un personnage en jouant contre l'acteur. Encerclé par différentes marques de gaffer disposées au sol, celui-ci doit les suivre et les respecter pour espérer réussir sa prise. Mais les marques n'ont plus pour seul objectif l'agencement du plan et l'inscription du personnage à l'intérieur de celui-ci. Ils permettent de contraindre la nature de l'acteur, d'empêcher tout mouvement intuitif. L'objectif est la saccade, la retenue, la contraction du naturel. C'est par cette mécanisation que Bernard Pruvost est devenu Van Der Weyden :

[53] Jean-Michel Frodon « Entretien avec Bruno Dumont », Dossier de presse de Hors satan, 2011.
[54] Stéphane Delorme, Jean-Philippe Tessé, « La puissance de feu du comique, entretien avec Bruno Dumont », *Cahiers du cinéma,* n°703, Septembre 2014, p.18.

> Et puis il ne sait pas quoi faire : il sait qu'il a une marque vers tel endroit où il doit aller, alors il la regarde...Il est réarticulé et désarticulé par la mécanique du cinéma, qui le découpe énormément, le place, lui demande des regards et des visées précis. C'est très artificiel. Au moment où l'on dit « moteur », il doit refaire du lien, et ça donne ce jeu bizarre[55].

La force comique de Van Der Weyden tient à cette contraction permanente : il réussit à rendre gênantes les situations les plus anodines et donc à les réinventer sans cesse. Dans l'épisode *L'diable in perchonne*, lorsque qu'il traverse la foule d'un défilé pour interroger une éventuelle coupable en la personne de Mme Campin, maîtresse de Mr Lebleu (le mari de la première victime) et majorette en chef, ses multiples regards devant lui trahissent sans doute une attention accrue pour sa position d'arrivée. Quand il parvient finalement jusqu'à celle-ci, peut-être oriente-t-il l'épaule de la suspecte vers ce qu'un regard vers le bas semble trahir comme une marque au sol de position [Fig. 10].



Fig. 10 : Le commandant Van Der Weyden interroge Mme Campin avant le défilé. Passage à 1:42:10.

La marche de Van Der Weyden vers Mme Campin nous ramène à un autre procédé allant contre le naturel de l'acteur : la présence de scotch placé sous les chaussures de Bernard Pruvost pour le gêner dans ses pas. Ceci explique en grande partie les pas raides du commandant, sa façon de s'accrocher à tout et de ne jamais décoller. Dans la pratique, le déplacement de l'acteur devait être laborieux et disséminé de tant d'étapes que cela impliquait sans doute pour lui un état

[55] *Id.*

d'esprit angoissé. La spécificité de la direction d'acteurs chez Dumont tient dans de telles manipulations car chaque prise se doit d'être une odyssée afin de mettre l'acteur dans la peau d'un personnage constamment débordé.

Outre le détournement de techniques et de consignes, il semble que le choix des optiques ait également participé à contraindre le jeu des acteurs notamment pendant le tournage de *P'tit Quinquin*. Le témoignage de Guillaume Deffontaines est toujours particulièrement précieux puisqu'il explique notamment que le choix d'un objectif anamorphique de 40 mn pour le tournage de la série a soumis l'acteur à l'image en restreignant ses mouvements :

> C'est très simple, le film est intégralement filmé au 40 mm ! Nous avions un deuxième objectif, le 75 mm, que je n'ai utilisé qu'une seule fois. Après avoir tourné ce plan, Bruno m'a dit qu'il ne voulait pas du 75, que c'était une longue focale. Alors on a rendu le 75 et on a tourné tout le film au 40 mm ! Ce qui était assez compliqué car lorsqu'un personnage fait trois pas vers la caméra, il est en gros plan. Et même pour un gros plan, on a tout le décor en référence dans le cadre ; les notions de raccord changent tout le temps, on est obligé de tricher la position des acteurs. La présence des personnages est très forte, les comédiens ne voient rien de ce qui se passe devant eux, à cause de la caméra sous leur nez, et des réflecteurs partout... La direction de regard, c'était toujours dans le pare-soleil[56] !

Si la focale de 40 mn est de taille standard, elle est en effet plus courte que la focale de 75 mm envisagée au départ du tournage et dont l'usage est répandu dans la fiction télévisuelle. A ce titre, elle demande un rapprochement entre la caméra et le sujet filmé. Celui-ci, inextricablement pris en plan serré, dispose d'une marge de manœuvre réduite puisque l'équipe technique est plus proche de lui pendant la prise que si le plan se tournait en longue focale. Alors que la longue focale diminue la profondeur de champ, la courte l'augmente. Surtout, la profondeur de champ d'une optique anamorphique est très différente de celle donnée par une optique sphérique. Elle implique que l'acteur apparaîtra plus détaché du fond de l'image. C'est ce qui explique notamment les nombreux arrières plans flous de *P'tit Quinquin* [Fig. 11]. Ce rappel étant fait, si nous réfléchissons à l'impact sur le

[56] Brigitte Barbier, « Le directeur de la photographie Guillaume Deffontaines parle de son travail sur "P'tit Quinquin", de Bruno Dumont », *op.cit.*

jeu de l'acteur, la focale de 40 mm signifie une caméra si proche de l'acteur qu'il ressent constamment sa présence. La focale, comme le gaffer, chasse le naturel.



Fig. 11 : La bande de Quinquin apprend l'attentat suicide de Mohamed Bhiri, le garçon qu'ils avaient victimisé. Passage à 2:41:16 dans P'tit Quinquin

En conclusion, le but de Dumont n'est pas que l'acteur ne puisse plus réfléchir mais qu'il réfléchisse trop. L'objectif est la perte du naturel par la contraction. Contrairement à ce que la critique ne cesse d'établir depuis le début de la carrière du réalisateur, Dumont n'a donc (plus) rien à voir avec Bresson[57]. Ce dernier, par un très grand nombre de prises pour chaque scène, souhaitait imposer des gestes automatiques à ses acteurs tandis que Dumont, par la multiplication volontaire des contraintes techniques, veut provoquer l'accident. Bresson cherchait l'instinctif, Dumont cherche l'hésitation, Bresson filmait des acteurs dépourvus d'intentions quand le but de Dumont est que ses acteurs en aient trop, Bresson en obtenait l'auto-mouvement à force de répétitions tandis que Dumont en obtient une panique visible.

[57] « Modèles. Leur façon d'être les personnes de ton film, c'est d'être eux-mêmes, de rester ce qu'ils sont. (*Même en contradiction avec ce que tu avais imaginé*.) ».
Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, St-Amand, Gallimard, Collection Folio, 1988, p. 53.

II. 2. Récolter l'erreur : la non-conformité de l'acteur à son personnage comme principe comique

Le cinéaste instaure en fait volontairement un équilibre précaire en jouant avec la fragilité du jeu des acteurs amateurs. Il arrive par exemple souvent[58] dans *Jeannette*, lorsque les gros plans frontaux durent, que les acteurs "oublient" de jouer et croisent inopinément le regard de la caméra ou que leurs yeux soient brièvement attirés par un hors champ qu'on soupçonne de ne pas appartenir à la fiction [Fig. 12, 13].




Fig. 12 et 13 : Jeannette attendant quelque chose. Passage à 28:04 dans Jeannette

Le terme d'oubli peut cependant ne pas correspondre totalement à la réalité du tournage : un acteur de cinéma - confirmé ou non - étant habitué à jouer son personnage pendant la durée courte d'une prise, il n'est pas surprenant que, sous l'effet de la durée d'une longue prise, le personnage devienne une entité instable.
C'est moins "l'erreur" (le terme est évidemment à requestionner dans l'écosystème inventé par Dumont) de l'acteur qui doit être ici analysée que le choix de garder celle-ci au montage et de l'inscrire dans l'écriture du personnage. Reprenons pour cela le cas du personnage de l'oncle dans *Jeannette* [Fig. 14]. Alors qu'il procède à une danse heurtée et rythmée au son d'une musique techno, il termine par un tour sur lui-même et, sans doute pris par le tournis, devient chancelant. Semblant perdre l'équilibre, il adresse un regard à la caméra qui s'accompagne d'un long sourire gêné. De quoi ce sourire en coin est-il le signe ? Il nous faut savoir où est la place de l'erreur dans la séquence et quelles sont ses propriétés. Sans trop

[58] Le personnage de Jeannette petite et celui de l'oncle sont ceux qui commettent le plus de regards de caméra.

spéculer, nous pouvons repartir de la gêne effective de l'acteur et sur le choix d'en garder la trace à l'image. Ici, comme dans d'autres moments de *Jeannette*, le trouble de l'acteur ponctue la séquence et la partie musicale. Dans *Jeannette*, l'erreur, de texte ou de jeu, est conclusive. La fausse note est une ponctuation précieuse dans l'adaptation de Péguy car elle permet de contrebalancer le « trop parfait » du texte littéraire. Sans doute l'acteur rit-il de lui, de sa perte d'équilibre, de ce qu'on lui demande de faire mais ce n'est pas le souci de Dumont. C'est ici aussi que se joue la confrontation entre l'énergie comique et le statisme dramatique, dans les pièges dressés par Dumont sur le chemin des acteurs et dans sa façon d'introduire leurs réactions dans le récit.



Fig. 14 : L'oncle ne pouvant contenir un sourire. Passage à 28:04 dans Jeannette.

Répertorier toutes les erreurs ou oublis comme indices susceptibles de révéler des signes d'énonciation serait évidemment un exercice vain et inutile mais de tels gestes nous indiquent que c'est le corps même de l'acteur amateur, sa rigidité en même temps que sa pureté, qui fait vriller cette durée en malaise. En outre, la question de l'acteur dit "amateur" doit d'ores et déjà être incluse dans la compréhension générale des films. Notre hypothèse est que le malaise dans lequel baignent ces scènes est dû à une non-conformité assumée des acteurs avec leurs personnages. Condamnés à rester statiques ou marqués du sceau déterministe de la maladresse, les corps de *P'tit Quinquin*, *Ma Loute* et *Jeannette* se fatiguent

pourtant à paraître, à vouloir correspondre à certains types : on y joue à être gendarme, curé, bourgeois ou majorette tout en ayant conscience de l'inadéquation à cet être. Le malaise mettrait à l'épreuve cette volonté d'être, éprouverait les apparences jusqu'à rendre les personnages étrangers à eux-mêmes.

Le comique original des films de notre corpus, et la gêne sur lequel il repose, travaillent cette frontière poreuse entre la fabrication et la fiction car le spectateur ne sait pas s'il a à affaire à l'acteur ou au personnage, si la performance à l'écran repose sur un hyperréalisme du jeu ou sur un excès. Aussi semble-t-il que Dumont, en rendant transparents des dispositifs de mise en scène, ait paradoxalement produit un effet de réel. Nous pourrions rapprocher un tel procédé de ce que Bazin nomma le réalisme ontologique : nous sommes obligés de croire en l'existence du personnage de Van Der Weyden parce qu'il bénéficie « d'un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction[59] ». L'acteur Bernard Pruvost est sans doute crispé à l'idée de jouer mais ce qui compte c'est la façon dont Dumont utilise cette crispation.

Car, comme le suggère le réalisateur lui-même, le spectateur ne relèvera pas obligatoirement les marques de tournage comme telles. Dans la scène de rencontre avec la majorette, les regards de Pruvost ne trahissent pas nécessairement la réalité du tournage mais plutôt une possible gêne du commandant, sous le charme de celle qu'il présente ensuite comme une « femme de caractère ». Le dialogue qui s'en suit le corrobore : « c'est moi qui flash là » avoue un Van Der Weyden bégayant et ne parvenant pas à poser son regard sur la majorette. Nous comprenons ici comment l'écriture accueille cette réalité de l'enregistrement et s'adapte à elle. Ce que d'autres réalisateurs auraient vu comme un défaut est intégré par Dumont dans la caractérisation du personnage et dans ses motivations. C'est ce détournement qui fait de Van Der Weyden un personnage comique et original. La réciproque est également valable : c'est parce qu'il est contraint que Bernard Pruvost demeure fidèle à ce qu'il est. Se concentrer sur sa tâche l'oblige à renoncer partiellement à toute idée de composition, il ne "pense" plus seulement à jouer parce que l'indication et la consigne lui occupent l'esprit. De ce point de vue,

[59] André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *in Qu'est- ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, [1985] 2011, p. 13.

il correspond à l'approche dumontienne de l'actorat car il atteint une vérité de son être en devenant personnage et parvient à son essence en s'oubliant. C'est ce que Georges Banu a conceptualisé sous le terme d' « écartèlement[60] » de l'acteur.

Notre avis est que de telles marques de jeu ne menacent pas pour autant la fiction mais créent plutôt une instabilité dans la réception des films et dans la considération de l'acteur, de laquelle tient une partie de leurs puissances comiques. Contrairement à ce qu'une analyse plan par plan pourrait laisser penser, le réel de la fabrication ne prend jamais le pas sur le réel de la fiction. Mis en mouvement par la diégèse, le montage et la mise en scène, Bernard Pruvost ne s'arrête pas d'être Van Der Weyden, un commandant de police mué par le désir de connaître l'identité du tueur mais stressé par la complexité de l'enquête. Plus tard dans le même épisode, Van Der Weyden et Carpentier retournent interroger Mme Campin chez elle, et, quand celle-ci leur ouvre enfin, Van Der Weyden se dirige, tête baissée, vers la porte tout en arborant un sourire un peu honteux [Fig. 15]. S'il serait aisé encore une fois d'y voir un regard d'acteur vers une position consignée, tout soupçon d'analyste est immédiatement évacué par le dialogue qui suit entre les deux policiers : « Elle vous impressionne hein !? » fait remarquer Carpentier à son supérieur.



Fig. 15 : Van Der Weyden et Carpentier se rendent au domicile de Mme Campin pour l'interroger une nouvelle fois. Marchant vers la porte du domicile, le commandant fixe quelque chose au sol. Passage à 2:19:37.

[60] Georges Banu, *L'Oubli. Essai en miettes*, Paris, Les Solitaires intempestifs, 2005, p. 15.

Corrélées les unes aux autres, ces hypothèses gagnent à être comprises ensemble comme éléments participant à l'entreprise de Dumont pour « chasser le naturel ». Le malaise a donc deux faces. D'une part il est la matérialisation physique et concrète de la durée (dans les rapports entre les personnages et les décors ou entre les personnages eux-mêmes), d'autre part ce qui va contre la progression dramatique. Selon une dynamique propre, d'inactions, d'actions sans intentions, de mésententes et de maladresses, le malaise se fond dans les objets du plan et devient une construction dynamique en acte. Il est à la fois préalable à l'existence des corps dont il fixe l'essence et ce qui crée leur puissance comique. Cela explique peut-être l'impression que les personnages sont constamment empêchés soit par leurs propres corps soit par le déroulé des événements, comme s'ils baignaient dans une ambiance généralement embarrassante. En ce sens, le malaise fait système à l'intérieur du film puisqu'il compose le mode d'être des personnages et est le registre sur lequel s'inscrivent les relations entre ceux-ci.

Ainsi le malaise compose l'univers fictionnel des films, est le moteur – certes enrayé - de l'action en même temps que sa finalité. S'il y a quelque chose qui empêche les personnages d'agir, d'enquêter (*P'tit Quinquin*) ou de partir à la guerre (*Jeannette*), ce n'est pas tant eux-mêmes que le contexte général dans lequel la fiction les inscrit.

III. Action contre bruitage (vacuité de l'action)

La famille Van Peteghen est à table. André, le père, lève noblement les poignets et se prépare à recevoir les couverts comme s'il s'apprêtait à diriger un orchestre. C'est à lui que revient la mission de couper le gigot préparé à l'occasion de l'arrivée de Aude, sa sœur. Nadège, la servante, lui transmet les instruments nécessaires. Quand il se met à l'œuvre, le gigot demeure hors champ : ce qui intéresse Dumont est d'abord de montrer l'impossibilité de la découpe sur le visage de l'acteur et de la servante cadrée derrière lui. L'échec de l'action - en même temps que son impossibilité - est programmé par un bruitage. Pendant qu'Aude confie ses inquiétudes à propos de la disparition de Billy (Billie), son enfant, on peut entendre les dents du couteau frottant l'assiette puis un os avant de distinguer ce qui semble être le bruit de la lame se séparant de son manche.

III.1. Dissonance et dysharmonie

La découpe du gigot devient l'enjeu principal de la scène et, alors que la disparition de Billy devrait occuper les esprits, concentre les attentions des deux femmes et les rires des petites filles. Le mixage contribue à cet effet puisque le bruitage domine, de par son haut niveau sonore, la scène. En alternant bruitage à très haut niveau et brefs instants de silences, le mixage étaie l'idée d'une catastrophe qui se jouerait à petite échelle en plein milieu du repas de la famille Van Peteghen. Il ne s'agit pas ici d'une cacophonie mais, au contraire, d'une incursion sournoise de l'impuissance et de l'échec dans un contexte où règnent les apparences ; c'est une fausse note qui se prolonge insupportablement dans la partition idéale d'une famille qui voudrait une parfaite incarnation bourgeoise. Ainsi le frottement du couteau se heurtant à la peau trop dure du gigot amène l'oreille à prêter attention à d'autres bruits. Alors qu'Isabelle regarde son mari défaillir, on entend une mouche qui vole près de son visage. Selon un code de représentation classique, le bourdonnement de la mouche accroît le sentiment de la durée et un certain malaise. Puis l'acharnement d'André Van Peteghen et le tremblement de l'assiette sur la table provoquent un tintamarre de verres et de faïences qui s'entrechoquent. Observons que cet effet était préparé non seulement

par les raclements de gorge à répétition d'André avant de s'atteler à la tâche (qu'il envisageait sans doute déjà comme un défi à son autorité) et par la texture extrêmement métallique du son des couteaux qu'il saisissait en main, mais aussi – en contraste - par toute la séquence précédente, inversement remarquable de par la finesse de ses sons. Ma Loute et Billie, enfin seuls, partaient en mer et célébraient ainsi leur amour naissant. Le bruit des pas de Ma Loute portant Billie au-dessus de l'eau et jusqu'au petit bateau et la musique orchestrale de Guillaume Lekeu[61] imprégnaient alors le moment de tendresse. Le contraste est saisissant entre une séquence composée d'un thème lyrique[62] et des sons synchrones et une autre dominée alternativement par un bruitage excessif et le silence. L'enchaînement tient également dans la confrontation des échelles de plans avec les sons : la séquence de la baignade se terminait par un plan d'ensemble de Ma Loute et Billie s'éloignant mais dans lequel le son ne correspondait volontairement pas à la distance de la caméra aux sujets tandis que le repas est filmé presque exclusivement[63] en plans rapprochés sur les convives désabusés par l'échec et son bruit tonitruant. A l'inverse de la séquence de la baignade, le son souligne la dysharmonie entre les personnages qui figurent à l'image.

Le rire du spectateur se fonde alors tant tant sur l'action comique (la découpe laborieuse du gigot) que sur les réactions que celle-ci entraîne (les regards honteux de la femme et de la sœur qui semblent y voir le signe d'une déchéance irrémédiable) [Fig. 17]. Le gigot est une synecdoque qui symbolise la déchéance à la fois de la famille et de la bourgeoisie en un sens plus large. L'impression que laisse un tel bruitage sur le spectateur répond à ce Michel Chion conceptualise comme le « rendu », à savoir « la traduction par le son d'une sensation ou d'une signification non spécifiquement sonore[64] ». Partant du principe qu'il n'existe pas de bruitage neutre, Dumont et son ingénieur du son Philippe Lecoeur[65] assument la grandiloquence de certains sons et leurs irréalismes à l'image. Ainsi, il n'y a pas

[61] Dumont a choisi ce compositeur belge peu connu de la fin du 19e siècle (1870-1894) parce que sa musique exprimait une « émotion grandiose et immédiate ».
Voir Benoit Basirico, « Cannes 2016 / Ma Loute : le romanesque s'invite chez Bruno Dumont avec le lyrisme d'un orchestre », *cinezik.org.,* 14 Mai 2016. URL : https://www.cinezik.org/infos/affinfo.php?titre0=20160514150808] (consulté le 16 Février 2017).

[62] Unique musique présente dans *Ma Loute*, la composition *Barberine : Prélude au 2e acte* est réservée aux scènes qui concernent l'idylle entre Ma Loute et Billie.

[63] Seul le plan introductif de la séquence, montrant Nadège arrivant pour servir, est un plan d'ensemble de la pièce.

[64] Michel Chion, *Technique et création au cinéma,* Paris, ESEC Edition, 2002, p.99.

[65] Avec qui Dumont collabore depuis *Twentynine Palms.*

ici de cohérence entre l'espace représenté à l'écran et l'espace sensible dans le son, pas de plan sonore, pas d'éloignements ou de proximités du son correspondant à la distance entre le gigot et la caméra. Ce n'est pas la place de la caméra qui décide de la proximité du son mais bien le gigot, que le spectateur entend de la même façon selon que la caméra filme en plan rapproché taille Isabelle Van Peteghen au bout de la table ou Aude à côté d'André. Le bruitage corrompt le plan et devient le référentiel du spectateur car l'image se met à trembler selon les tentatives d'André Van Peteghen et selon le couinement qui dénote l'échec de la coupe. Le plan bouge en même temps que la table et les apparences sont ainsi mises en crise par l'instabilité de l'image.



Fig. 17 : Isabelle Van Der Weyden énervée par le manque de poigne de son mari. Passage à 45:35 dans Ma Loute.

De plus, le bruit est entendu séparément par rapport aux voix et de manière très lisible, il est « consistant[66] » pour reprendre l'adjectif de Michel Chion et semble échapper à un équilibre général des niveaux sonores. Le bruitage domine le plan également par effet de contraste : l'image est chargée de détails (vases, amphores, bustes en céramique, carafes et verres en cristal, nappes et broderies composent le décor faussement majestueux de la salle à manger tandis que les convives portent tissus nobles et bijoux) mais elle se combine avec un son brut et mat, sans contours ni réverbération. Le rythme du son semble contraster avec celui de l'image : le geste d'André Van Peteghen est rapide et nerveux mais pas autant que le son le laisse penser. Le bruitage accélère le plan et montre l'action dans sa

[66] Michel Chion, *L'audio-vision*, Paris, Armand Collin, 2013, p.162.

vacuité, son absence de pensée et d'idée. Le geste est bruité comme étant frénétique, c'est-à-dire sans contrôle d'aucune sorte et désignant un égarement de la raison.

En considérant ce premier exemple, nous avançons que, si changement de tonalité il y a dans l'œuvre de Dumont, c'est dans le bruitage qu'il est le plus spectaculaire. Avec *Hors Satan*, film suivant un personnage sans nom et entièrement en son direct, sans musique extradiégétique ni post-synchronisation, Dumont avait porté à un « degré inégalé le dépouillement qui régit son esthétique[67] ». Les trois films de notre corpus situent au contraire le son selon des critères d'expression qui ne sont pas seulement comiques mais qui démontrent une évolution du travail de Dumont en post-production. Il semble que le comique, par la précision et les artifices[68] qu'il engage, ait amené le cinéaste à reconsidérer certains procédés de montage son, de bruitage, de sound-design et de mixage. La fabrication d'un film comique nécessitant une fragmentation du sonore puis une recomposition selon l'agencement d'un rire à produire, Dumont n'a pas hésité à éclater la bande sonore en diverses couches, à s'affranchir, pour *P'tit Quinquin* et *Ma Loute*, du son direct et à partir en studio[69]. A cet égard, le bruitage paraît être un des agents les plus actifs dans la disjonction comique qui s'est produite chez le réalisateur. Des pas caoutchouteux de Van Der Weyden à ceux, aux sonorités plus couinantes, d'André Van Peteghen en passant par les bruits de ballons de baudruche qui accompagnent tous les déplacements et gestes de l'inspecteur Machin, le bruitage œuvre en tant que procédé comique majeur.

Une écoute liminaire des trois films pourrait y répertorier le bruitage comme suit : dans *P'tit Quinquin*, le bruitage est réservé aux personnages comiques et à

[67] Jean-François Pigoullié, « Malick, Dumont, Rohmer. Réenchanter le monde », *Études*, Mars 2013 (Tome 418), pp. 363-374. URL : https://www.cairn.info/revue-etudes-2013-3-page-363.htm. (consulté le 5 avril 2018).

[68] Par artifice, nous entendons tout « Procédé inventé pour améliorer une technique, un art, une manière de faire ou d'être, pour y ajouter un raffinement. ».
Voir « Artifice », sur *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales,* [http://www.cnrtl.fr/definition/artifice] (consulté le 24 avril 2018).

[69] La post-production image et son de *Ma Loute et Jeannette* a été confiée à l'entreprise Poly-Son, un service de laboratoire numérique qui englobe tous les services de la postproduction sur un site unique situé dans le XXe arrondissement de Paris. Le montage son, le mixage et le bruitage ont étés assurés dans des auditoriums équipés du logiciel Pro Tools (Consoles S6) par des techniciens souvent collaborateurs de longue date de de Dumont (Romain Ozanne et Olivier Walzak pour le montage son, Christophe Bourreau et Hubert Teissedre pour les bruitages, Emmanuel Croset pour le mixage). Voir **http://www.polyson.fr/blog/**.

certaines scènes, dans *Ma Loute*, le bruitage s'étend à tous les personnages et à toutes les situations et dans *Jeannette*, la présence forte de la musique ainsi que l'enregistrement des voix chantées en son direct induisent un rapport beaucoup plus localisé - mais non moins signifiant – au bruitage. Une écoute plus attentive consisterait à analyser précisément le bruitage dans sa fonction signifiante, comme matérialisation sonore du malaise et de l'inadéquation, et à voir dans l'utilisation d'un tel procédé l'enjeu de la confrontation entre statisme dramatique et énergie comique. Nous verrons ainsi, à travers un exemple dans chacun des deux autres films, que le bruitage agit contre l'action pour en signifier la vacuité.

III.2. Une matérialité comique des sons

Dans *P'tit Quinquin,* le bruitage fonctionne comme valeur ajoutée : toutes les séquences ne sont pas bruitées mais quand c'est le cas, elles le sont intégralement. Ainsi de la fameuse scène de l'enterrement de Madame Lebleu. Dès l'ouverture de la séquence, quand le prêtre prépare (trop peut-être) affectueusement son diacre pour le début de la messe, les froissements de sa main sur les tissus semblent bruités en studio car ne correspondants pas à l'idée que l'on se ferait du contact d'une main avec le vêtement de l'aube. Le prêtre et le servant de messe remettent tour à tour le vêtement du diacre en place mais le son du textile est si rêche que l'on croirait entendre le bruit d'une langue de chien contre une peau. Puis, le prêtre humecte sa main afin de coiffer le jeune diacre. Ce geste – associé dans l'imaginaire collectif à l'attention d'une mère ou d'une grand-mère – semble également post-synchronisé à des fins comiques. Son niveau sonore est élevé et sa texture rappelle encore une fois la langue d'un chat ou d'un chien. Ensuite le curé coiffe son second mais ce sont des bruits de grattages et de frottements que nous entendons, pas ceux d'une main qui orienterait effectivement des cheveux dans un sens ou dans l'autre [Fig. 18]. Bien que les points de synchronisation entre l'image et ces sons soient très saillants, comme si le montage son entretenait l'hypothèse d'une apparente causalité entre les deux, le « rendu » diffère de l'expérience réelle et du son que l'on lui reconnaît selon une certaine épaisseur, une certaine texture. Irréaliste, exagéré, surélevé, le bruitage apporte ici quelque chose de plus parce qu'il sonne paradoxalement vivant et

organique. La texture rêche du son des vêtements sacerdotaux et des peaux, ou celle, plus liquide, de la langue qui humidifie les doigts apportent une valeur expressive aux gestes pré-cérémonieux. Il y a indéniablement une matérialité comique de ces sons. Si l'on voulait caractériser ce plan-prologue, on pourrait ainsi évoquer le fait que l'idée de toucher, de tactilité domine conjointement le son et l'image. Mais, dans la répétition des gestes et dans l'aspect trop tangible de ceux-ci, quelque chose d'inadapté ressort et donne une couleur comique à une scène qui, dans la situation qu'elle met en jeu (un curé prépare son diacre à une cérémonie d'enterrement) n'avait rien de drôle. C'est dans ce bruitage que se joue la confrontation entre le statisme dramatique et l'énergie comique car l'aspect physique de ces bruits donne un caractère vivant et d'emblée joyeux à une scène d'enterrement. Le bruitage fait du somatique un enjeu ludique et prolonge l'ambiguïté émotionnelle d'une scène qui montre l'enterrement d'une femme retrouvée dans la croupe d'une vache. Par la texture des sons qu'il rend audibles, ce plan-séquence crée des rapprochements comiques entre le profane et le sacré. Ceux-ci doivent être également analysés comme autant de provocations car, en associant des sons liés à des manifestations primaires du corps (tels que la bave et les grattements) au sacré et à l'Église Catholique, Dumont aggrave l'hérésie initiale qui consiste à faire jouer le personnel ecclésiastique par des personnes atteintes d'un handicap mental. Par les pouvoirs du bruitage, le plan procède à une réunion du rituel et du trivial. Les bruits sonnent d'ailleurs d'autant plus comme des matières organiques que le cadavérique est adjacent. Cette impression est renforcée par le parti pris de nous isoler des sons contigus dans l'espace : la porte qui mène à l'autel de l'église figure à droite du cadre mais on entend à peine l'orgue qui y résonne et pas du tout les personnes qui sont censées y entrer (puisque tout le monde est assis quand Quinquin, le curé, le diacre et le servant de messe parviennent à l'autel). Les bruitages comiques que nous venons de décrire sont donc indépendants du niveau acoustique réel de la scène.



Fig. 18 : le prêtre prépare son diacre avant la cérémonie d'enterrement de Madame Lebleu. Passage à 34:30 dans P'tit Quinquin

Par ailleurs, la valeur expressive du bruitage tient également du rythme et de la façon dont ces bruits sont scandés. En effet, les utilisations du bruitage sont ponctuelles dans ce plan séquence mais leur répétition est comique. Durant les cinquante secondes du plan les actions sont répétées de façon absurde puisque le prêtre et le servant de messe s'appliquent à refaire des gestes pourtant simples comme plaquer des cheveux, remettre la capuche ou réajuster les épaules d'un vêtement. La réitération est d'autant plus comique que les bruitages persistent dans leur grandiloquence et dans leur manque d'élasticité. Les gestes paraissent alors inadaptés à la situation parce qu'ils ne correspondent pas à ce que l'on pourrait attendre de personnages représentant le corps sacerdotal mais aussi parce qu'ils se répètent trop de fois pour ne pas que l'on puisse en soupçonner le manque de rationalité. En cela, le bruitage intensifie l'aspect non-maitrisé du jeu des acteurs, tous trois des hommes atteints d'un handicap intellectuel. La conduite du plan épouse celle des acteurs car, que ce soit dans l'image, avec les sourires inappropriés des personnages et leurs gestes répétés, ou dans le son, avec un bruitage se désignant lui-même comme un processus formel manifeste, elle est placée sous le signe d'une vacuité de l'action. En d'autres termes, le bruitage radicalise l'idée d'un mouvement non-délibéré du corps et non-orienté selon la simple avancée du récit.

Ce plan fixe fournit une impulsion à la séquence qui va suivre puisque la déréalisation du son à laquelle elle travaillait va concourir ensuite à mettre le drame à distance. Dès l'entrée en scène des quatre personnages sur l'autel, deux

bruits durables couvrent l'ensemble de la séquence et contrecarrent son déroulement : les chaînettes qui s'entrechoquent contre le métal de l'encensoir que tient Quinquin et le larsen du micro pendouillant inlassablement entre les bouches du prêtre et du diacre. Ces deux bruitages exercent la vocation[70] de liant sonore entre le champ (ceux qui font la messe) et le contrechamp (ceux qui y assistent) car - pour que la mécanique comique s'enclenche pleinement - Dumont montre l'effet des bruits impromptus sur ceux qui vivent le chagrin. Le son aigu du larsen est d'autant plus drôle qu'il retarde à chaque fois la prise de parole du prêtre et que l'assemblée est en attente de celle-ci. Quant aux cliquetis de l'encensoir, ils déterminent une temporalisation de l'image par le son puisque le champ-contrechamp de la scène ne préjuge pas par lui-même de l'enchaînement temporel des actions et que les cliquetis des chaînettes donnent une sensation plus aiguë du moment présent et du temps qui s'écoule. Le rythme au départ assez cyclique de ces deux bruits et leur simultanéité créent un effet de répétition comique car le spectateur est amené, comme les parents de la défunte Madame Lebleu, à en guetter la fin.

Ces deux bruitages se mêlent d'une part à des bruits plus ponctuels mais tout aussi comiques (celui du micro tapant contre les mentons, des clochettes qu'agite Quinquin au moment de la consécration, des pas caoutchouteux de Van Der Weyden entre les rangs de l'assemblée, de la croix de procession en plomb que le servant de messe frappe au sol pour marquer le début de la cérémonie ou pour en signifier la fin) et d'autre part à une musique intradiégétique si dysharmonique qu'elle crée un contraste comique. L'organiste se lance dans des élans lyriques hermétiques au déroulement de la cérémonie et Aurélie Terrier (sœur d'Eve et candidate à un concours de chant local) interprète la chanson « Cause I knew » aux sonorités pops et peu adéquates à un enterrement. La dysharmonie de la musique et la façon intempestive dont surviennent ces bruits participent d'un jeu sur les codes de représentations du cérémonial catholique et, plus largement, sur les scènes d'enterrement au cinéma. Par son emphase, le bruitage fait entendre le plaisir ludique de la provocation et assume la mise en scène de Dumont. Le

[70] Ce terme nous semble pertinent puisque s'appliquant à la foi (« un appel particulier venant de Dieu », « mouvement intérieur par lequel l'être humain se sent appelé par Dieu et voué à la vie religieuse ») comme au droit (« Droit, en général conféré par la loi, auquel son bénéficiaire ne peut renoncer avant l'événement qui l'actualise »).
Voir « Vocation », sur *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales,* [http://www.cnrtl.fr/definition/vocation] (consulté le 4 avril 2018).

caractère inadéquat de ces bruits confère à la scène un pouvoir subversif dans la narration. Tous ces bruits constituent en eux-mêmes des micro-événements et induisent une « vectorisation[71] » originale de la séquence dans laquelle le « sentiment d'imminence et d'attente[72] » est désamorcé. Le mélange de bruits durables et ponctuels et de la musique dissonante crée une partition savamment anarchique. Le spectateur rit, d'une part par contagion de l'hilarité des prêtres (qui s'amusent à descendre en dessous de l'autel et à remonter en fonction de l'agitation des cloches), de l'autre, de constater que l'enfant de chœur crache dans l'encensoir (parce que la fumée qui en sort le fait tousser) ou parce que, outre la famille de la défunte, l'assemblée de fidèles est composée de jeunes filles et de femmes déguisées en majorettes et d'un homme à cagoule. Mais son rire est également dû au déroulement de la bande sonore, qui est d'autant plus imprévisible qu'il est irrégulier.

III.3. Jeannette ou la chorégraphie du bruit

Jeannette est une proposition sonore différente et son utilisation du bruitage diffère en plusieurs points. D'abord, le film use moins de bruitages dans le sens strict du terme[73] car Dumont redonne la primauté au son direct[74].

Son usage pose un problème définitionnel car nous parlons ici de bruitage mais les bruits que nous décrirons n'ont pas étés enregistrés en studios. Ce sont des sons enregistrés *in situ* et probablement refaits, modifiés, rehaussés après coup, et qui, en cela, peuvent être qualifiés de bruitages. Leur fonction n'est pas d'ajouter a posteriori mais plutôt de préciser des sons enregistrés pendant le tournage. Parler de bruitage pour évoquer les bruissements du vent ou les claquements des cheveux lors des headbangs peut paraître inadéquat tant le bruitage est associé à une pratique de la substitution et de l'artifice mais la façon dont est travaillée la matière sonore de ces bruits pris en direct nous oblige à revoir cette définition. Le film transforme en effet ces bruits en éléments sonores très vifs et puissants. Si le

[71] Michel Chion, *L'audio-vision*, *op.cit.*, p.17.
[72] *Ibid.*, p.18.
[73] Ce qui désigne, en post-production, la « reconstitution d'effets sonores par le soin du bruiteur ». Voir Vincent Pinel et Christopher Pinel, *dictionnaire technique du cinéma*, Paris, Armand Collin, 2016, p.32.
[74] Dumont, jusqu'à *P'tit Quinquin,* était extrêmement fidèle au son direct et en revendiquait son utilisation notamment pour se démarquer de l'influence de Bresson (qui, à l'inverse, enregistrait ses dialogues en post-synchro).

bruitage, dans *P'tit Quinquin* et *Ma Loute*, exagère certaines raideurs des corps et souligne certains travers visibles à l'image, celui de Jeannette est davantage relié à la sensation. Certes, les bruits, dans *Jeannette*, ne sont pas aussi détachés du reste de la bande sonore que dans les deux autres films, pas aussi reconnaissables à leur netteté, mais ils ne se plient pas pour autant à une objectivisation. Le bruitage exerce toujours une fonction signifiante puisqu'il affine la sensation (du vent, du sable, de l'eau, et donc du temps) et le toucher avec acuité.

Ainsi de ce moment, à la fin du film, où le spectateur entend le cœur de Jeannette battre après une chorégraphie haletante. La séquence est lancée par un bruit, celui de deux mains contre la pierre d'une maison, qui symbolise la contradiction intérieure de Jeanne : la jeune fille veut partir mais elle souffre à la fois d'être retenue parmi les siens et du mal qu'elle leur fera quand elle partira. Elle tourne le dos à la maison tout en gardant ses mains contre elle puis commence à chanter, à capella avec le vent pour seul accompagnement sonore. La composition paroxysmique de Gauthier Serre (plus connu sous le nom d'Igorrr) apparaît crescendo alors que Jeanne, à genou et filmée en plan rapproché taille, se met à tâter la pierre le long du mur tout en regardant le ciel. Le bruit de sa paume contre le dur de la pierre résiste encore aux basses du thème musical pour être audible. Puis, Jeanne se retourne et apparaît, rendue à l'échelle d'un plan d'ensemble, inextricablement liée à cette maison de berger. Elle se balance sur place, les poings serrés et la musique s'accélère avant d'exploser en même temps que le cri de Jeanne sur le mot « France ». Cette indécision hante ensuite la chorégraphie puisqu'elle monte les escaliers de l'entrée, les redescend puis s'arrête, les poings cette fois serrés vers le haut. Elle est alors dressée face caméra, en légère contre-plongée et la composition musicale annonce une possible résolution (« mon âme sait aimer ceux qui restent loin d'elle »). Sa voix s'adoucit au même titre que la musique, son regard paraît moins déterminé. Mais il s'agit d'un intervalle car la séquence, comme le personnage éponyme, est inscrite dans une oscillation perpétuelle entre conviction et sollicitude, rage et tendresse. Les bruits de ses pas décidés dans le sable réenclenchent alors la musique ou peut-être sont-ce les coups de fouet du vent sur la robe qui en avaient appelés les batteries. Sa robe tournoi magnifiquement comme animée extérieurement, elle vole, mais la caméra est arrimée dans le sable et la montre depuis ce point de vue terrien. La phrase musicale soutient cette jonction entre contrepoint et harmonie puisqu' un trémolo

se mélange à des accords oppressants qui résonnent longuement sous l'effet d'une distorsion, travaillant les liens rythmiques entre riffs et saccades, moment présent et sentiment du destin. Jeannette tourne en rond mais avec une vigueur qui fait voltiger les grains de sable dans son sillage et qui ressemble à une forme de conviction pure. Puis elle exécute trois roues avant d'atterrir devant un autre axe de prise de vue qui capture son visage en gros plan. Elle regarde dans l'axe de l'objectif, le souffle coupé et le visage déformé par l'effort. Et, si le spectateur écoute attentivement, il entendra alors les battements de son cœur [Fig. 19]. Dumont réinjecte par là du présent dans le passé, il donne définitivement une incarnation au mythe, lui donne corps et bruit. Celui-ci produit une dilatation du silence, une fulgurance du présent qui fait tout réentendre sous un jour nouveau ; il est un surgissement sonore qui aiguise le regard du spectateur.



Fig. 19 : alors qu'elle reprend son souffle après une chorégraphie, le cœur de Jeannette bat. Passage à 1:38:15 dans Jeannette

Malgré l'apparente bizarrerie liée à l'incongruité de l'adaptation et ses multiples associations anachroniques, le film prend son action au sérieux et ce bruit, rendu audible au mixage, ramène le mythe à la modestie du corps, à sa fragilité et l' inscrit dans l'instant. Ce que nous voudrions souligner c'est le caractère dramatique de cet instant : « l'instant c'est déjà la solitude[75] » écrivait Bachelard. Le battement de cœur produit alors une subjectivisation du temps, « le temps se

[75] Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant*, Paris, Éditions Quintette, 1998 (1943), p.47.

présente comme l'instant solitaire, comme la conscience d'une solitude[76] ». Si l'on entend ainsi battre le cœur de Jeanne, c'est qu'elle est seule : sa conviction l'isole, sa radicalité fait d'elle une excentrique. Plus classiquement, le battement de cœur souligne l'action en dilatant les secondes où tout se joue dans l'esprit de la jeune fille et rend compte du court moment où sa décision est définitivement prise de partir. A la différence de celui de *P'tit Quinquin* et de *Ma Loute*, le bruitage de *Jeannette* ne va pas contre l'action et ne fait pas état d'un possible vide (moral ou intellectuel) du personnage. L'économie dans l'utilisation des procédés sonores n'empêche pas une incarnation précise de l'émotion, au contraire, elle l'intensifie. Les battements de cœur, les pieds dans le sable ou dans l'eau, les mains contre la pierre ou les cheveux dans le vent sont autant de non-événements rendus visibles par le son et replacés ainsi dans une émotion fondatrice. Si le film accumule les excentricités, le bruitage n'y remplit pas pour autant une fonction comique et cela tout simplement parce que, à la différence des deux films précédents, le film ne vise pas prioritairement à faire rire (nous reviendrons sur ce point mais il est évident que le terme de comédie musicale est éminemment problématique et que *Jeannette* n'est pas autant une comédie que le sont *P'tit Quinquin* et *Ma Loute*). Nous pouvons cependant rattacher cette utilisation sensible du bruitage au fait que la comédie musicale crée une conscience d'écoute singulière dans la mesure où les bruits surviennent dans le rythme de la scène pour représenter les manques de la parole, les moments où le chant s'estompe. Comme l'écrit Michel Chion, « certains bruits ne résonnent ainsi, au cinéma ou dans la vie, que parce qu'ils viennent à une certaine place, dans une chaîne de langage où ils font un vide.[77] ». Ce dialogue permanent entre bruit et voix induit une bande sonore à la fois composite et très organisée : à part les bêlements des moutons, il n'y pas d'ambiance sonore en continu alors que l'action est clairement réduite à un petit bout de littoral, pas vraiment de mixage en rapport avec l'acoustique des dunes et du vent qui semble souffler si fort dans les cheveux des deux Jeanne.

[76] *Id.*
[77] Michel Chion, *L'audio-vision*, *op.cit.*, p.25.

En résumé, les notions d'inertie frénétique et de malaise systémique permettent de replacer la disjonction comique au cœur de l'œuvre de Bruno Dumont. En même temps qu'un refus du dramatique, inactions, déplacements illogiques et grimaces des personnages sont en effet des indices d'équivocités ou plutôt de distance par rapport à ce qui fondait l'esthétique à priori matérialiste des films précédents de Dumont. De surcroît, la volonté de signifier la vacuité de l'action aux moyens de bruitages ainsi que celle faire naître le rire d'une durée excessive et d'utiliser la fragilité des acteurs amateurs pour fissurer le tissu diégétique confirme à priori l'entreprise auctoriale d'un réalisateur bien décidé à fausser sa propre stylistique. Dumont s'étant fait connaître pour son recours aux acteurs amateurs, il ne ferait ici que développer le potentiel comique de leurs apparitions en transformant leurs naïvetés face à la caméra en composantes « comiques » (le terme étant à relativiser dans le cas de *Jeannette*) de leurs personnages. De la même manière, réputé pour sa fidélité du son direct, Dumont s'en serait éloigné pour retravailler le matériel sonore en studio et notamment par une pratique comique du bruitage, avant de finalement parvenir à une hybridation des procédés dans *Jeannette*. Il serait évidemment tentant, au sein d'une étude monographique, d'y voir une volonté auto-parodique et nous développerons cette hypothèse plus tard au cours de notre recherche. Avec cette première approche du corpus, nous avons simplement voulu montrer comment Dumont parvenait – à partir de procédés que le cinéaste réservait jusqu'alors à une mise en scène dramatique – à faire rire le spectateur.

Partie 2 – Dramaturgie comique

Dans cette partie, nous essaierons d'expliquer comment ces disjonctions répétées se matérialisent à l'intérieur du tissu diégétique et de la trame narrative. En effet, si Dumont parvient à développer « une force d'expansion du comique[78] » par l'inertie, le malaise et le bruitage, c'est parce qu'il a préalablement ménagé des structures scénaristiques capables de l'accueillir. Le malaise, avant de se propager à l'écran, est en effet lié à la structure même de l'œuvre, à la manière de raconter et d'ordonner les événements tandis que l'inertie tient à la façon de contracter ou de dilater le temps réel pour créer le temps de la narration.

Évacuons préalablement un possible trouble sémantique. Par dramaturgie, nous n'entendrons évidemment pas « la construction du texte de théâtre[79] » mais bien, dans un sens plus général, le travail de conception de l'histoire et du récit et cela dans les films de notre corpus. L'association de termes qui donne le titre paradoxal à notre partie signifie notre intention : nous voulons voir comment le récit, c'est-à-dire le traitement dramatique de l'histoire, raconte de façon à faire rire. En étudiant la construction des films et de la série, nous voulons comprendre de quelle manière l'auteur s'y prend pour créer un scénario idéalement comique à partir de faits dramatiques. De son côté, *Jeannette* est remarquable du décalage que le film produit entre la biographie tragique et le fictionnel extravagant. Ce décalage nous obligera notamment à nous poser la question de l'inscription du réalisateur à l'intérieur de la longue histoire du mythe Jeanne d'Arc. Il nous faudra donc dégager les effets comiques qui résultent de ce refus des structures narratives traditionnellement liées au genre (et/ou au format dans le cas de la série *P'tit Quinquin*) dans lequel les œuvres s'inscrivent. L'écriture ayant toujours un destinataire et la question du rire étant indissociable de celle du rieur, nous devrons également réfléchir au type de spectateur qu'envisagent ces détournements. Enfin l'étude de la dramaturgie comique, parce qu'elle ne consiste pas seulement en une analyse des scénarios, devra montrer comment les histoires se racontent également au montage. Nous ferons donc en sorte de mettre en avant des usages comiques de procédés tels que le champ-contrechamp.

[78] Henri Bergson, *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, *op.cit.*, p.83.
[79] Anne Ubersfeld, *Les termes-clés de l'analyse du spectacle*, Paris, Seuil, 1996, p.33.

IV. La fonction ludique de l'enquête

La plupart des fictions policières (en littérature - dans les romans policiers, polars, thrillers et romans noirs – comme au cinéma ou dans les séries télévisuelles) s'organisent autour d'un crime initial qui implique un mouvement de l'enquêteur et de l'histoire allant de la victime vers le coupable, de l'indice à l'élucidation puis l'arrestation. L'enquête fait la structure et la chronologie du récit, comme le montre André Vanoncini :

> La tâche du récit de l'enquête est de faire émerger au fur et à mesure, le récit du crime par le biais de la mention d'indices, propos de personnages interrogés et de déduction de l'investigateur[80].

Histoires de meurtres et de disparitions, *P'tit Quinquin* et *Ma Loute* ne font, à priori, pas exception à cette règle car l'enquête policière inspire la structure de leurs scénarios et l'avancée de leurs récits. Enclenchés par une mort ou une disparition initiale, les deux films se présentent initialement comme des quêtes de la vérité et des équations à résoudre mais s'éloignent très vite de l'entreprise purement rationnelle qui caractérise le déroulement des fictions policières traditionnelles. Les deux films s'amusent en effet de ce « principe de raison suffisante[81] » et Dumont emprunte les différents pivots dramatiques du genre policier moins pour raconter la découverte d'une solution que pour détourner le « cheminement d'une résolution[82] ». Même si, comme le prévient le commandant Van Der Weyden, « une enquête c'est du sérieux », le spectateur pourra vite s'apercevoir que le but de la série *P'tit Quinquin* n'est pas de résoudre l'énigme d'épisodes en épisodes mais de s'y confronter scène après scène. Peu de place donc pour le plaisir de la découverte (de l'identité du criminel ou de ses

[80] André Vanoncini, *Le roman policier*, « Que sais-je? », n" 1623, Presses Universitaires de France, 1993, p.45.

[81] Tel que conceptualisé par Leibniz : « Rien ne se fait sans raison suffisante, c'est-à-dire que rien n'arrive sans qu'il soit possible à celui qui connaîtrait assez les choses de rendre une raison qui suffise pour déterminer pourquoi il en est ainsi, et non pas autrement ». Gottfried Wilhelm Leibniz, *Principes de la Nature et de la Grâce*, in Œuvres philosophiques de Leibniz, Paris, Félix Alcan, 1900, p.147.

[82] Jean-François Tétu, « Marc Lits, Le genre policier dans tous ses états. D'Arsène Lupin à Navarro », *Questions de communication,* 2011,
URL : http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/2177 (dernière consultation le 16 juin 2018).

motivations) ou pour le génie de la déduction car les intrigues se présentent comme insolubles (un mal métaphysique condamnant souvent les enquêteurs à la fatalité) et selon une succession furieuse de péripéties dans lesquelles les victimes s'accumulent sans que l'on puisse véritablement s'attarder sur les indices. Pour analyser cette mécanique rigoureusement démenée, nous proposons donc de reprendre les étapes principales d'une structure en enquête. Celles-ci furent notamment conceptualisées par François Fosca dans son *Histoire et technique du roman policier*[83] ou chez Boileau-Narcejac[84], certes dans des essais concernant la littérature mais elles ont été maintes fois reprises dans la fiction policière, à la télévision comme au cinéma.

IV.1. Le crime impossible ou le rire autorisé

Afin d'appréhender la manière dont Dumont dérègle la remarquable mécanique du récit policier et crée du comique à partir des différents enchaînements de situations qu'elle offre, nous proposons tout d'abord d'étudier comment le réalisateur inscrit son récit à l'intérieur de celle-ci. Pour cela, repartons d'un prérequis défini par Fosca pour sa mise en intrigue : « Le cas qui constitue le sujet est un mystère en apparence inexplicable[85]. » Les intrigues de nos deux objets d'analyse reposent sur des crimes qui remplissent ce prérequis mystérieux propre au genre. Comment, diable, des cadavres peuvent-ils se retrouver à l'intérieur de bovins dans *P'tit Quinquin ?* Pourquoi des bourgeois disparaissent-ils en traversant la baie dans *Ma Loute* ? Et encore, dans la série, comment une vache -qui plus est morte- a pu accéder à un blockhaus normalement inaccessible [Fig. 20] ? Dans *Ma Loute*, pourquoi le navire retrouvé échoué dans la baie ne comptait aucun matelot à son bord [Fig. 21] ?





[83] François Fosca, *Histoire et Technique du roman policier*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue critique, 1937. Fosca y propose en fait six lois qui concernant tant la dramaturgie que la caractérisation du personnage de l'enquêteur.
[84] Pierre Boileau et Thomas Narcejac, *Le roman policier*, Paris, PUF, 1975.
[85] François Fosca, *Histoire et Technique du roman policier, op. cit.*, p. 33.

Fig. 20 : Les gendarmes surplombent le blockhaus où a été retrouvée la première vache morte. Passage à 10:18 dans P'tit Quinquin.
Fig. 21 : Malfoy marche vers le navire échoué. Passage à 17:40 dans Ma Loute.

En prélude à notre investigation, et pour resituer sommairement les deux œuvres dans l'histoire du genre policier, il est intéressant de remarquer comment – dès l'élaboration de l'intrigue – Dumont, en bon pasticheur, s'inspire à la fois des grands romans à énigmes mais aussi des sous-genres. L'intrigue de *P'tit Quinquin* n'est en effet pas sans rappeler celle du *Double assassinat de la rue Morgue* d'Edgar Allan Poe (un crime sauvage commis dans un endroit théoriquement inatteignable et impliquant un animal) mais sa progression repose en partie sur les ressorts du thriller car des intrigues secondaires (celles concernant essentiellement les enfants, leurs histoires d'amour autant que leurs conflits de territoire sur fond de racisme) y viennent contrecarrer le développement de la principale (notamment dans l'épisode final de la série, nommé *...Allah Akbar !* et qui débute par l'attentat-suicide du jeune Mohamed auparavant victime du racisme de Quinquin et de ses copains mais aussi d'une adolescente, amie d'Aurélie Terrier). L'énigme de *Ma Loute*, centrée sur des disparitions répétées à un endroit très localisé, débute également par une situation classique du roman à énigme mais développe progressivement une symbolique forte qui la rapproche du roman noir dans lequel le crime (ici perpétué à des fins cannibales) agit comme révélateur d'une crise affectant l'ensemble de la société (affrontement de deux familles, une bourgeoise et incestueuse, l'autre de marins-pêcheurs cannibales, symbolisant deux classes sociales opposées et déliquescentes). Fondés sur l'imitation de modèles antérieurs, *P'tit Quinquin* et *Ma Loute* constituent de véritables pastiches rabelaisiens puisque Dumont reprend, pour les parodier, ces situations initiales en y ajoutant du scatologique et de l'anthropophagique. L'excitation intellectuelle inhérente à l'énonciation de l'énigme est immédiatement redoublée par la constatation impuissante d'une monstruosité bestiale ; dès lors, comme l'écrivent Boileau et Narcejac, « ce qui bouleverse, c'est la sauvagerie du crime parce qu'elle paraît inexplicable[86] ». D'emblée, l'esprit est aux prises avec un monde opaque dans lequel s'accumulent des « données trop nombreuses et contradictoires » qui interrogent le spectateur : les vaches ne sont pas carnivores et pourtant, dans un

[86] Pierre Boileau et Thomas Narcejac, *Le roman policier*, *op. cit.*, p. 10.

morbide jeu de poupées russes, un corps humain est retrouvé à l'intérieur de celle de *P'tit Quinquin*, les vaches font partie des ruminants et pourtant ce corps humain est retrouvé entier, les vaches ne savent pas voler et pourtant l'une d'elles se retrouve à l'intérieur d'un bunker de grande hauteur ; un corps humain est constitué de matières et pourtant aucune trace n'est trouvée des disparus de la baie de slack, ni dans l'eau ni sur terre. Autant de devinettes qui mettent l'esprit en émoi et impulsent l'élan comique en provoquant chez le spectateur un premier sentiment mêlant amusement et fascination morbide, excitation et détresse. La terreur est d'autant plus grande que l'on a envie de rire et le comique s'installe d'autant plus longtemps que la réflexion est paralysée par la terreur.

Surtout, en ancrant le crime dans des lieux improbables, Dumont invente une topographie du crime qui interpelle sur-le-champ. En effet, dans leurs premières scènes respectives, les deux œuvres partent de deux lieux du crime antithétiques puisque le bunker est clos et inaccessible tandis que la baie est ouverte à tous et visible de toute part. Soit deux endroits où le crime est théoriquement impossible mais où il se niche pourtant insidieusement. Pire, dans *Ma Loute*, le crime est reproduit à trois reprises au même endroit, sur un profil type de victimes (c'est-à-dire des voyageurs qui - marins naufragés mis à part - semblent appartenir à la bourgeoisie comme en témoignent leurs costumes) et sans qu'aucun témoin ne puisse le constater malgré une police "avertie". Dans *P'tit Quinquin,* le bunker annonce non seulement une succession de lieux de crime énigmatiques, puisqu'à celui-ci vont succéder une fausse à purin, une plage et un enclos à cochons, mais également un programme théorique autour du mal comme désordre qui se produirait silencieusement au cœur d'un monde ultra-quotidien sans rien modifier de son fonctionnement. Partant de ces lieux de labeur ou de tourisme, l'énigme policière consiste alors à comprendre l'impossible c'est-à-dire à désigner les conditions qui ont rendus possible l'événement meurtrier au sein du quotidien et, comme le soulève Claire Allouche, aller à rebours de ce dérèglement initial :

> (…) les paysages sont des espaces-témoins des événements, à contre-temps des situations qui animent la société des vivants, dans une perspective purement fictionnelle : on y arrive perpétuellement trop tôt ou trop tard, au point de se

demander dans quelle mesure le crime a concrètement pu avoir lieu en cet endroit[87].

Dès le fondement de son histoire – et c'est peu de dire que l'expression est valable concernant *P'tit Quinquin* - Dumont a pris soin de compenser la terreur par le saugrenu et de ménager, là encore, un double mouvement : le fait meurtrier qui enclenche l'enquête commande à l'esprit une investigation rationnelle mais - parce qu'il met en jeu des animaux et des types (agriculteurs et bourgeois) plutôt que des personnes singulières, des cadavres plutôt que des victimes, dans des décors figurant des tableaux anciens (le blockhaus de la Seconde Guerre mondiale comme la baie de slack au début des années 1900) et composant des mosaïques lointaines et folkloriques – ses termes sont énoncés de façon à donner l'autorisation de rire. Ces situations initiales autorisent notamment un accès libérateur au sale et au dégoûtant car ils court-circuitent notre engagement affectif par rapport à ce que l'on voit. Un tel procédé rejoint la théorie de Bergson selon laquelle une certaine forme d'insensibilité est nécessaire au rire. L'indifférence est la condition sans laquelle le rire ne pourrait être car l'empathie empêche le rire. L'émotion comique chez Dumont est donc premièrement une émotion insensible. Tout repose sur une mise à distance liminale de la sensibilité. Bien que cela soit davantage l'enquête qui fasse rire plutôt que les meurtres, ceux-ci préparent le terrain glissant du comique.

Ce n'est pas d'ailleurs un hasard si, une fois le crime constaté, les deux enquêtes débutent sur des chutes. Ces chutes viennent nous signifier que l'autorisation nous est donnée de rire.





Fig. 22 : Sur les lieux du premier crime, Carpentier entraîne Weyden dans sa chute du blockhaus. Passage à 11:58 dans P'tit Quinquin.

Fig. 23 : Sur les lieux de la première disparition, Machin tombe de la dune et Malfoy tente de le rattraper. Passage à 04:30 dans Ma Loute.

[87] Claire Allouche, « La solution se trouve dans le paysage » : P'tit Quinquin (2014) de Bruno Dumont ou le paysage du Nord comme motif sériel », *Entrelacs* [En ligne], Hors-série n° 4, 2016, URL : http://journals.openedition.org/entrelacs/2133 ; DOI : 10.4000/entrelacs.2133 (dernière consultation le 2 août 2018)

IV. 2. *Ma Loute*, drôle de récit criminel et cannibalisme pour rire

L'intrigue doublement *mise en place*, le récit de l'enquête a ensuite besoin de suspects pour s'enclencher selon Fosca : « un personnage (ou plusieurs) – simultanément ou successivement – est considéré à tort comme le coupable, parce que des indices superficiels semblent le désigner.[88] ». Sur ce second point, et pour rattacher notre propos à la citation liminale de Vanoncini, notons d'ores et déjà que *Ma Loute* diffère de *P'tit Quinquin* par un scénario qui ne propose pas de remonter à rebours vers l'explication d'un meurtre qui a déjà eu lieu, l'histoire se désintéressant bien vite des premiers disparus (des personnages secondaires ne participant à l'histoire qu'en leurs qualités de victimes) au profit de ceux menacés (la famille Van Peteghen) et ne laissant inconnue l'identité des ravisseurs-meurtriers que pendant les vingt premières minutes du film.

Dans *Ma Loute*, Dumont ne joue pas des principes de suspense autour de l'identité des coupables et énonce le problème en même temps que sa solution : les bourgeois disparaissent en franchissant la baie parce que les passeurs les mangent. Il n'y a donc pas de premier suspect dans *Ma Loute* ni de raison de suspecter quiconque, les disparitions étant de toute façon qualifiées de surnaturelles par les inspecteurs Machin et Malfoy (« c'est un mystère, un mystère » se répète le premier après avoir constaté la disparition – qui s'avérera temporaire – d'André Van Peteghen, « les disparitions, c'est souvent un mystère » relativise le second dès le début de l'enquête) qui se déchargent ainsi de leurs missions. Le premier disparu, qui lance l'intrigue, est « un m'sieur de Lille » d'après Malfoy, « un estivant » dont on a retrouvé les lunettes en bas de la dune. Rendus sur les lieux de la disparition, Machin et Malfoy s'inquiètent d'une possible « série » de disparitions, qui aurait débuté avec celle d'une autre estivante, venue de Roubaix. Le flou demeure dès la situation initiale car la discussion des deux policiers entretient le doute sur le nombre de disparus : « Lille, Roubaix...Tourcoing...Faudrait pas en faire une série ». Pourtant, dès la disparition suivante (celle de marins constatée à l'unique vue d'un bateau échoué), Machin

[88] François Fosca, *Histoire et Technique du roman policier*, *op. cit.*, p. 37.

s'inquiète de compter déjà deux disparus...La cohérence de l'enquête n'est donc pas le principal souci du scénario et Machin et Malfoy sont plus distants des drames qu'elle implique et des questionnements qu'elle requiert que ne peuvent l'être Van Der Weyden et Carpentier. Comme le symbolise le minuscule drapeau rouge qui y signale de façon cocasse l'endroit des disparitions, le fait meurtrier est dérisoire dans *Ma Loute* [Fig. 24]. Son scénario joue sur une disproportion entre la monstruosité effective des crimes que cachent ces disparitions et l'imperméabilité des enquêteurs – soit les personnages chargés de les empêcher - aux dangers qu'elles représentent. Par exemple, la première séquence (de 03:42 à 05:37) dans laquelle apparaissent Machin et Malfoy est l'occasion de constater la disparition de touristes mais, dès la seconde (de 16:42 à 20:50), Machin s'amuse à jouer au loup avec une autre touriste de passage et à la chasser vers un hors-champ évidemment dangereux [Fig. 25].

Ce séquençage tient au fait que *Ma Loute* est tout autant une enquête policière qu'un récit criminel : la narration se concentre autant sur les enquêteurs que sur la famille cannibale des Brufort. Une telle répartition permet de dédramatiser l'acte criminel et d'évacuer sa violence en le rattachant immédiatement à des causes triviales. Ainsi cette même séquence - qui se termine inéluctablement par la constatation de la disparition de la touriste à l'ombrelle jaune après laquelle courait Machin - est suivie d'une séquence de repas (de 20:50 à 22:10) chez les Brufort dans laquelle le mets n'est autre que le cadavre de celle-ci [Fig. 26]. Les enfants étant assis en rond autour d'un tonneau rempli de sang et d'organes pendant que la mère s'agite en cuisine, le meurtre - bien que mené à des fins anthropophages - est replacé dans un contexte familial et dans la banalité du quotidien. La disposition spatiale des enfants autour du tonneau accentue le caractère nécessaire du repas en nous montrant les Brufort tels qu'ils sont : une famille pauvre et nombreuse. Un décalage survient entre le caractère vital du besoin et l'immoralité des actions qui ont permis de satisfaire le besoin, entre la fin (ou la faim) et les moyens. La scène du dîner est la conclusion de plusieurs séquences et le schéma narratif reproduit celui d'un documentaire animal en allant de la proie au prédateur. Par exemple, la femme à l'ombrelle jaune apparaît à 9:50, disparaît à 19:10 puis est mangée à 21:00 tandis que le couple de jeune bourgeois apparaît à 30:00 puis est cuisiné à 36:40. Le repas représente l'engloutissement de

toute une trame et le rire a un caractère conclusif : on rit du chemin parcouru jusqu'à l'estomac. Dumont développe ici un comique du contraste puisque le rire est d'abord impulsé par la transition entre les deux séquences avant de se réaliser par la confrontation directe du morbide et du trivial, du monstrueux et du commun.

Le rire naît également d'une compénétration de plusieurs images soit ici d'un mélange entre deux sous-genres cinématographiques : un cinéma social, qui peint le lumpenprolétariat, et un cinéma gore, où le sang jaillit d'oreilles et de doigts croqués et où l'on brandit un pied d'humain comme un saucisson de porc. Surtout ce qui fait rire, c'est que les personnages mangent comme si l'aliment était habituel, une consommation normale. Le rire travaille ainsi la norme. Le spectateur rit parce qu'il n'a pas la même norme que les Brufort. La disjonction est dans le décalage entre les attendus d'un repas humain et ce qui nous est ici montré. Pas de norme, et donc pas de honte ressentie par les personnages : les enfants se lèchent les babines, sucent le sang qui reste sur leurs doigts, rotent, etc. On rit alors de l'absence de scrupules. Le rire est d'autant plus grand que les personnages sont des enfants. On rit parce que des enfants sont associés à l'interdit, à l'horreur. En faisant rire, le réalisateur montre que la norme est une condition de point de vue, une question socioculturelle : il n'y a rien d'aberrant à manger des humains dans le système de pensée des Brufort. Plus précisément, le cannibalisme est ici un in-pensé car les Brufort ne réfléchissent pas selon les questions morales que le spectateur de Dumont se pose. Par conséquent, les Brufort ne sont pas les "méchants" de l'histoire et l'acte cannibale n'est pas pointé comme immoral. Le rire par la norme procède également par parallélisme car le film nous montre les deux repas des pauvres avant le repas des bourgeois Van Peteghen (45:16). La mise en scène critique davantage la norme des bourgeois lors cette scène de repas car elle est faite de conventions idiotes : le père doit couper la viande, la servante ne doit pas adresser la parole aux convives, les enfants ne doivent pas rire de la nourriture, etc. Placer le repas des Van Peteghen après ceux des Brufort amène le spectateur à juger par comparaison : les Brufort, bien que plus civilisés, sont les plus ridicules.



Fig. 24 : Sur les lieux de la première disparition, Machin et Malfoy peinent à se souvenir du nombre exact de précédentes victimes. Passage à 05:21 dans Ma Loute



Fig. 25 : Sur les lieux de la seconde disparition, Machin chasse une touriste qui se montrait trop curieuse. Passage à 18:40 dans Ma Loute



Fig. 26 : Tous tournés vers le contre champ (d'où leur mère les appelle pour savoir qui « n'en veut cor »), les garçons Brufort savourent un cadavre. Passage à 21:50 dans Ma Loute.

IV.3. L'écriture sérielle comme matrice de la disjonction (morts aux suspects et *fatum*)

Ainsi, dans *Ma Loute*, nous savons très tôt où ont lieu les meurtres, qui les commettent, comment et pourquoi. C'est la différence essentielle avec *P'tit Quinquin* qui est un récit d'enquête plus classique dans sa mécanique d'élucidation mais dont le format sériel permet à l'auteur de travailler l'idée qui lui est chère de fatalité.

Le premier désigné coupable dans *P'tit Quinquin* est Monsieur Lebleu tout simplement parce que la première victime, sa femme, a été retrouvée morte dans « l'cul d'une vache » qui lui appartenait. Les deux enquêteurs découvrent ensuite que Madame Lebleu avait un amant en la personne de Monsieur Bhiri, signalé disparu par sa femme (« qui pleure comme vache qui pisse »). Ils filent alors en toute hâte pour interroger M. Lebleu car l'équation paraît ainsi résolue : « C'te noir couchait ak la femme de c't'homme, et lui les a découpé en morceaux. C'est aussi simple que deux et deux font quatre » en conclut Carpentier dans la cour de ferme de Monsieur Lebleu. Ce dernier est donc le premier suspect d'un crime qui apparaît passionnel et redoublé d'une haine raciale. Van Der Weyden soupçonne ensuite Madame Campin, la cheffe des majorettes locales, après l'avoir vue en compagnie de M.Lebleu au cours du pot qui suivit le défilé du 14 juillet. La thèse du crime d'amour se renforce avec l'apparition de ce couple inattendu [Fig. 27]. Le soupçon se concentre ensuite sur Mme Campin quand M.Lebleu est retrouvé mort dans sa fosse à purin. Mais la piste avorte quand Madame Campin est à son tour retrouvée morte sur la plage, emmêlée dans des filets de pêche et visiblement victime d'un rite satanique [Fig. 28].





Fig. 27 : M. Lebleu et Mme Campin, principaux suspects des meurtres de Mme Lebleu et de Mr Bhiri. Passage à 1:52:21 dans P'tit Quinquin.

Fig. 28 : Mme Campin est retrouvée morte sur la plage, vidée de son sang et accrochée à un rocher. Passage à 3:05:52 dans P'tit Quinquin.

Au fil de ses quatre épisodes, la série a donc eu raison de tous les suspects. Principe même de la répétition, la série accueille volontiers un comique de répétition voulu par l'auteur pour détraquer la mécanique de l'enquête. Le schéma de meurtres en série est en effet idéal et pratique pour l'écriture d'une série comique puisque le format favorise la répétition de rebondissements inexpliqués (on serait tenté de dire "gratuits") et centre sa dramaturgie autour d'eux. Dumont s'est servi des répétitions de situations induites par la discontinuité d'un récit en épisodes pour exprimer l'idée de *fatum*[89] et concilier cette idée à la volonté de faire rire. Car, avec la durée qu'offre le format sériel, soit quatre fois cinquante minutes[90], Dumont a davantage de temps pour ménager les temps comiques et surtout développer davantage de personnages. Comme le spectateur ne peut pas rire pendant cinquante minutes de façon permanente, la durée et les nombreux développements de personnages qu'elle permet donnent la possibilité d'alterner entre eux et les différents registres qui leur sont associés. Par exemple, il est plus efficace – pour provoquer le rire et en termes de rythme de narration - de revoir le duo comique de gendarmes après quelques scènes centrées sur le couple formé par Quinquin et Eve, davantage associé à la sentimentalité. Cela permet d'emmener le spectateur « dans un autre bain, de le refroidir un peu, pour le retrouver frais pour le comique[91] ». Dumont se plaît ainsi à croiser les personnages, à faire traverser la bande de gamins comme des motifs, à alterner les scènes d'amourettes et de crimes, de baisers et de chutes, de majorettes et de courses-poursuites :

> La nouveauté, c'est que je savais que j'avais du champ, que je pouvais déployer des personnages, des situations, je savais que je pouvais être moins académique que dans un récit plus concentré. Je pouvais faire des digressions, faire

[89] Nous songeons notamment à Hors Satan et à ces situations répétées, de ballades, de morts et de renaissances.

[90] Selon les dires de Dumont, son intention initiale était d'écrire une série composée de six épisodes mais ARTE l'en a dissuadé : « J'ai écrit *P'tit Quinquin* très librement. Au début on m'avait demandé six épisodes de 52 minutes, donc il me fallait de la matière, des personnages. Finalement j'ai fait rentrer les six épisodes dans quatre, parce qu'Arte préférait et que pour moi ça ne changeait pas grand-chose. ». Voir Stéphane Delorme, Jean-Philippe Tessé, « La puissance de feu du comique, *art.cit.,* p.19.

[91] Olivier Père, « P'tit Quinquin, rencontre avec Bruno Dumont », *Arte France*, 31 août 2014, URL : https://www.arte.tv/sites/olivierpere/2014/08/31/ptit-quinquin-rencontre-avec-bruno-dumont/ (dernière consultation le 7 juin 2018)

> chanter un personnage comme la jeune fille, la laisser, puis la reprendre plus tard… ça me plaisait de jouer avec des grandes lignes narratives, je n'en avais pas l'habitude[92].

La conjugaison d'une trame sentimentale avec une autre, plus violente et remplie de crimes, n'est pas nouvelle chez Dumont. Estelle Bayon le remarquait déjà en 2006 :

> Freddy tue Kader qui désire sa petite amie, et le montage de *La Vie de Jésus* alterne scènes de sexe entre Marie et Freddy avec scènes d'épilepsie de ce dernier ; Joseph fait l'amour à Domino et viole et tue une enfant ; David, dont l'amalgame entre jouissance et douleur s'entend dans ses cris, sera finalement violé, et tuera Katia avant de se suicider ; Demester abandonnera son rival Blondel à une mort certaine dans le désert pour reconquérir Barbe[93]

La véritable singularité qui se dégage du tournant comique ne provient pas des thèmes abordés par les histoires mais plutôt des récits et de leurs structures. Selon nous, ce n'est ainsi pas un hasard si le tournant comique a débuté par une série policière. La répétition mais également la digression liées au format de la série engendrent des trajectoires singulières dans l'enchevêtrement des intrigues comme quand le personnage secondaire du jeune Mohammed devient principal dans l'épisode 3 en commettant un attentat-suicide.

Pour analyser plus en détail cette écriture et ses principes comiques, nous proposons d'étudier deux passages qui constituent des jonctions d'épisodes.
Le premier concerne la fin du premier épisode, intitulé *L'bêt'humaine.* Dumont y travaille l'horizon d'attente du spectateur en mettant plusieurs questions en suspense. En jouant avec certains clichés de représentations de la série policière, il va successivement résumer l'action de l'épisode qui se termine, donner à voir un éventuel nouveau coupable et produire un *cliffhanger*[94] qui donnera envie au

[92] *Id.*
[93] Estelle Bayon, « Corps, espaces, sensations. Le cinéma de Bruno Dumont », *op.cit.*, p.215.
[94] « Type de fin ouverte destiné à créer une forte attente. Il y a *cliffhanger* quand un récit s'achève avant son dénouement, à un point crucial de l'intrigue, quitte à laisser un personnage dans une situation difficile, voire périlleuse. Ce type de fin, très fréquent dans les feuilletons, implique souvent une suite. ». Nils Ahl et Benjamin Fau, *Dictionnaire des séries télévisées*, Paris, Philippe Rey, 2016.

public de connaître la suite du récit. L'extrait (de 47 :39 à 50 :40) se déroule immédiatement après la messe d'enterrement de Madame Lebleu et montre d'abord l'agent Carpentier s'interrogeant sur tous les événements qui se sont déroulés jusqu'à alors. La question est purement rhétorique et permet subrepticement de recomposer les signes d'un univers décomposé pour que le spectateur ait une meilleure idée des enjeux à venir. De plus, cette réplique-synthèse de Carpentier engendre un dialogue avec son coéquipier dans lequel le titre de l'épisode suivant (l'épisode 2, nommé *Au coeur du mal*) est énoncé. Plus qu'un clin d'œil, cette référence montre que la sérialité est textuellement programmée. Ensuite, en contrechamp, nous est montrée l'apparition d'un éventuel meurtrier en la personne d'un homme à cagoule. Indice volontairement trop visible, la cagoule est évidemment la marque du pastiche. Elle vient signifier une mise à distance et constitue sans doute une critique directe de la conception de l'intelligence du spectateur dans la plupart des séries policières. Enfin un coup de fil alerte Van Der Weyden de la présence d'une nouvelle vache morte sur une plage [Fig. 29]. La voiture des gendarmes file alors à toute allure vers cette plage en dépassant Quinquin à vélo et, empruntant le point de fuite dessiné par la route départementale, part bientôt hors champ. L'épisode se termine ainsi et il nous faudra voir l'épisode suivant pour savoir si cette vache cache, comme la première, le corps d'un humain en son intérieur. Par cet exemple, nous pensons avoir montré que Dumont transformait la répétition liée au format de la série en comique de répétition. La narration satisfait ici des besoins fonctionnels, de mise en information et de mise en suspense mais, par une mise à distance de la série policière, elle souligne en même temps l'idée de fatalité. Celle-ci concilie donc chez Dumont des problématiques liées au tragique et au comique et permet un humour absurde. Le rire est ici susceptible d'être provoqué par la mise en transparence de la progression de l'intrigue, par la désignation d'un procédé narratif. Le téléspectateur peut rire des commentaires métadiégétiques qui l'invitent à attendre la suite du récit. En ce sens c'est un rire réflexif, lié au format de la série télé et au genre du policier. Le rire étant également relâchement (du visage comme de l'intellect), il peut être provoqué ici par l'évacuation de la tension propre à une fin d'épisode. Le rappel d'incertitudes voudrait compenser le manque de tension mais ne fait que le renforcer. La suspension du récit prend une tournure comique par une utilisation du cliché.



Fig. 29 : Weyden est alerté de la présence d'une nouvelle vache morte. Passage à 49:45 dans P'tit Quinquin.

Le deuxième exemple concerne la fin du second épisode. Cette fin prend une importance particulière si l'on se place dans les conditions d'un visionnage au moment de sa diffusion sur ARTE en septembre 2014. En effet, la chaîne diffuse la série en deux fois – soit deux épisodes par soir – et le téléspectateur doit attendre une semaine de plus pour voir l'épisode 3 (*L'diable in perchonne*). Ce délai est donc susceptible de provoquer chez le spectateur une plus grande envie de connaître la suite. La fin de l'épisode annonce l'imminence d'un événement. Il s'agit d'un concours de chant qui se déroulera lors de l'épisode 3 et dont il est question depuis le début de la série. Dumont l'a donc préparé dans son écriture de façon à ce qu'il inaugure le début d'un épisode ; il a fait en sorte d'orienter l'intérêt du spectateur vers ce concours et de le présenter comme un point de jonction de plusieurs intrigues et de réunion des différents protagonistes. Le scénario de *P'tit Quinquin* est, bien que l'auteur s'en défende[95], incontestablement écrit de façon à ce que l'enchaînement des séquences puisse amener à la fidélisation du téléspectateur.

[95] En dépit de ces procédés d'écriture relevant assurément du format sériel, Dumont insiste de manière récurrente en entretien sur sa propre indifférence à cette question et refuse de concéder une incidence sur sa propre écriture : « Non, je n'y pensais même pas (au format sériel). Mais je me disais que j'allais peut-être en faire un film. ou encore « Je veux dire par là que quand on écrit, on se fiche du format, de la longueur finale, de si c'est télé ou cinéma ». La série a d'ailleurs été projetée à Cannes puis exploitée à l'étranger dans un format long métrage de trois heures et vingt-six minutes, ce qui fait dire à l'auteur que « Cannes a été une façon d'affirmer, sans que ça vienne seulement de moi, que cette chose télévisée était aussi du cinéma ». Ceci relève, au moins en partie, du manque de considération de Dumont pour la fiction télévisuelle. Sans forcément affirmer l'affirmation d'une telle opinion dans l'oeuvre, il est amusant de mettre ces propos en lien avec la scène du concours de chant puisque le but de la jeune fille (Aurélie Terrier, sœur d'Eve) qui chante est de passer à un télé-crochet semblable à celui de la Star Academy. Voir Stéphane Delorme, Jean-Philippe Tessé, « La puissance de feu du comique, *art.cit.,* p.19.

L'annonce de l'événement crée un effet contre-immersif puisqu'il favorise la prise de conscience par le spectateur des dispositifs qui orientent son attente du prochain épisode. Le récit va même quelquefois plus loin en explicitant les incertitudes de l'histoire ou en énonçant les questions auxquelles la suite du récit "à suivre" apportera des réponses. C'est notamment le cas de la scène où Weyden et Carpentier sortent de l'abattoir et se mettent conjointement à résumer les éléments de l'enquête :

> – Bon en 1, Madame Lebleu et Monsieur Bhiri, ils étaient amants. 2, on les retrouve assassinés. 3, découpés en morceaux. 4, dans des vaches.
>
> – des vaches folles
>
> – Ouais enfin bon. Une dans un bunker, on sait pas comment qu'elle est arrivée là. L'autre sur la plage, on sait pas pourquoi. C'est le diable en personne là Carpentier.

La scène (de 1:35:36 à 1:36:30) se déroule juste avant la fin de l'épisode et le départ au concours. Elle consiste en un nouveau jeu entre des interrogations explicites et des réponses diégétiques stratégiquement ajournées. Cette mise en perspective comique des enjeux est d'autant plus forte qu'elle est une fausse promesse car la série ne répondra à aucune des questions ici posées (on ne saura ni comment une vache morte est arrivée dans un bunker ni pourquoi une autre vache fut retrouvée sur la plage, etc).

Les contraintes d'écritures qu'impliquent le format de la série et celui du récit policier ont poussé Dumont à renouveler sa poétique. Répétition, digression, mise en suspense et fidélisation du spectateur furent pour lui autant de contraintes créatrices. Dumont a entrepris de faire rire avec des histoires violentes emplies de fatalité. Il a pu teinter ce fatalisme d'un absurde comique. De plus, la durée d'une série lui aurait donné l'occasion de renouveler sa palette de personnages et de ménager des temps comiques. Ce changement de paradigme a été confirmé par *Ma Loute* dont la structure jouit de la même multiplication des protagonistes. Si *P'tit Quinquin* repose sur le diptyque enfants-enquêteurs, *Ma Loute* alterne en effet scènes concentrées sur les Van Peteghen puis sur les Brufort, sur les enquêteurs puis sur le couple Billie-Ma Loute. Cela permet un mélange comique

plus diversifié, entre peinture de milieux sociaux et de mœurs. A partir de *P'tit Quinquin*, le nombre de protagonistes principaux augmente sensiblement alors que les films racontaient auparavant l'histoire de duos (*Hors Satan, Twentinyne Palms, Hadewijch*) ou de trios (*la vie de Jésus, L'humanité, Flandres*). Dans *Jeannette*, Dumont a gardé le principe d'apparitions de personnages saugrenus qui faisait la dynamique de *P'tit Quinquin.* Le film, qui raconte pourtant un destin individuel, fait part belle à ses trois personnages secondaires que sont Hauviette, Madame Gervaise et l'oncle. Si *Jeannette* est quelquefois risible, c'est notamment par la façon dont le film fait se rencontrer les personnages à Jeanne : Hauviette, par ses chorégraphies proche de la danse classique contraint Jeanne à demeurer à l'intérieur des dunes ; Gervaise, incarnée par des jumelles dont les mouvements synchroniques vont à l'inverse de leurs propos orthodoxes, l'attire inconsciemment vers un engagement plus guerrier ; enfin l'oncle, parce qu'il est un jeune slameur aux gestes empreint de modernité, l'extirpe du déterminisme du mythe et l'emmène ainsi vers la fin du film. Ce sont trois personnages uniques mais pourtant secondaires, représentant un éventail d'émotions qui trouvent littéralement Jeanne. Cette structure rapproche *Jeannette* de l'opéra, avec des entrées et des sorties de scène, un déploiement temporel contraint par le temps de la musique et un univers diégétique clos. A ce titre, *Jeannette* correspond à ce que Robert Mckee, théoricien de l'écriture de scénario, appelle une « anti-intrigue ». Régie par la coïncidence des rencontres, *Jeannette* proposerait délibérément une réalité incohérente :

> Dans cet univers, les événements sont atemporels, sujets à des coïncidences, fragmentés et chaotiques et les personnages ne fonctionnent pas selon des critères psychologiques reconnaissables. Ils ne se sont ni sains, ni fous mais délibérément incohérents, ou clairement symboliques[96].

Ainsi, qu'ils empruntent leurs structures narratives au documentaire animalier ou à l'opéra ou qu'ils proposent une expérience plus (*Ma Loute)* ou moins *(Jeannette),* comique, les deux films confirment le tournant amorcé par *P'tit Quinquin* dans le travail dramaturgique de l'auteur.

[96] Robert Mckee, *Écrire un scénario pour le cinéma et la télévision*, Paris, Armand Collin,2017 (2e édition), p.57.

V. Particularité de la péripétie dumontienne

L'analyse des intrigues et du dysfonctionnement des enquêtes de *P'tit Quinquin* et de *Ma Loute* amène à relever un procédé classique de la fiction policière : bien que les histoires des deux films racontent des crimes, ceux-ci ne sont jamais montrés directement. Le crime est permanent mais son acte est hors-champ, il est discuté mais jamais représenté[97]. Cette technique narrative, du montré-caché, se répand au-delà de l'acte criminel et fait selon nous la spécificité de la péripétie[98] dumontienne. Les intrigues ne tenant aucunement compte de la vraisemblance, Dumont n'a plus qu'à écrire des péripéties qui emportent les personnages dans un rythme "endiablé" et à jouer d'un comique de situation. Pour cela, il use de trois techniques narratives : le gag, l'ironie dramatique et le champ-contrechamp.

V.I. Le gag d'apparition/disparition

Les quatre enquêteurs, Van Der Weyden, Carpentier, Machin et Malfoy, sont à la merci des facéties du narrateur, sorte de marionnettiste qui les fait se détourner quand un crime a lieu. La séquence des nudistes dans *Ma Loute* explique cela parfaitement. Le duo d'enquêteur s'est installé à un poste d'observation pour surveiller la baie sur laquelle ont lieu les disparitions de touristes. Le moment pourrait révéler une piste et contribuer à faire avancer l'enquête. Pourtant ils ne pourront pas surveiller la baie car une nudiste s'installe sur la plage, les obligeant - selon la bienséance morale - à détourner le regard. Ils se retirent donc du point d'observation, réfléchissent puis finalement tentés par une telle vision, jettent un regard : la nudiste a disparu [Fig. 30,31]. Voilà l'enjeu de la péripétie dumontienne : faire apparaître et disparaître les personnages, pointer leurs objectifs et les rendre immédiatement insaisissables et *in extenso*

[97] Le meurtre du couple de jeune bourgeois dans *Ma Loute* pourrait presque faire exception à cette loi si le coup de pagaie fatal n'était pas interrompu *in extremis* au montage.

[98] « Événement imprévu, changement subit de situation affectant le déroulement narratif d'une œuvre de fiction (théâtrale, romanesque, lyrique, cinématographique, etc.) et en soutenant l'intérêt. »
Voir « Péripétie », sur *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales,* [http://www.cnrtl.fr/definition/péripétie] (consulté le 4 mai 2018).

détraquer la mécanique du *whodunit*[99]. Ce double mouvement d'apparition et de disparition permet en effet d'appréhender la péripétie chez Dumont comme un élément dynamique qui non seulement perturbe un déroulement mais aussi le détermine et l'organise, comme ce qui est à la fois mise en ordre et désordre, aménagement et désorganisation.

Enquêter dans *P'tit Quinquin* ou *Ma Loute* ne consiste donc pas tant à observer ou à raisonner qu'à se laisser tromper et aveugler, à se perdre dans les indices et les croire naïvement. Si, comme le pensent Boileau et Narcejac, « enquêter, c'est construire un édifice d'inductions et de déductions[100] », alors les deux duos font même précisément l'inverse d'enquêter. Tout concours à ce que le chemin vers la résolution du crime soit le plus long et tortueux possible. Le récit de l'enquête consiste alors à recomposer le récit du crime de la façon la plus chaotique possible, à faire la part belle à la péripétie plutôt qu'à l'analyse. Ce procédé comique classique, qui consiste à rendre le plus laborieux possible le parcours du protagoniste, rencontre une définition possible du gag par Francis Bordat comme « le plus long chemin pour aller d'un point d'un autre[101] ». C'est ce désordre volontaire qui fait de *P'tit Quinquin* et *Ma Loute* de véritables comédies policières dans lequel le gag contrecarre l'enquête. Le récit policier y nourrit la comédie de schémas (narratifs et thématiques) à détourner, de figures à défaire et de raisonnements à déconstruire. Le gag est chez Dumont non seulement ce qui perturbe un déroulement prévisible, mais aussi ce qui modifie le cours des choses, dévie des trajectoires et opère une subversion de la narration en retardant perpétuellement sa résolution.




Fig. 30 et 31 : Machin et Malfoy se rendent compte que la nudiste a disparu. Passage à 1:07:32 dans Ma Loute

[99] Contraction de « *Who [has] done it ?* » , en français « qui l'a fait? » cette formule synthétique est devenue « synonyme du roman d'énigme classique du début du XXe siècle, appelé aussi roman problème ou roman jeu ». Voir Claude Mesplède (dir.), *Dictionnaire des littératures policières*, vol. 2 : *J - Z*, Nantes, Joseph K, coll. « Temps noir », 2007, p.1022.
[100] Pierre Boileau et Thomas Narcejac, *Le roman policier*, *op. cit.*, p. 19.
[101] Francis Bordat, *Chaplin cinéaste*, Paris, Editions du Cerf, 1998, p. 102

A fortiori, que l'on considère que le gag s'intègre ou non à la narration dans *P'tit Quinquin* et *Ma Loute*, il a toujours une fonction « perturbante » : c'est-à-dire qu'il opère toujours une sorte de disjonction dans la logique narrative. La scène de la visite aux travailleurs de chantier dans *P'tit Quinquin,* dans laquelle les enquêteurs découvrent que Mme Lebleu et M.Bhiri sont amants, met cela en exergue car la tension dramatique qui pourrait résulter de cette information est annihilée par le début et la fin de la séquence (1:06:30 à 1:09:30). Elle repose sur une entrée et une sortie de champ comiques. D'abord, le spectateur prend la scène en cours de route puisque Rudy Carpentier est déjà en train d'interroger les travailleurs quand l'extrait commence. Il cherche à glaner des informations sur M. Bhiri auprès de ses collègues. La tâche est d'emblée rendue compliquée car ses interlocuteurs ne parlent pas français. En arrière-plan, Weyden est resté en retrait pour régler ce qui semble être un problème de lacets de chaussures. Face à ce problème qui paraît étonnamment insoluble, il reste un moment statique, presque interdit, alors que sa présence aux côtés de son coéquipier est requise. Comme la scène est filmée en plan rapproché épaule, en amorce de deux travailleurs disposés de chaque côté et que la caméra est positionnée à l'intérieur pour filmer vers l'extérieur, le premier plan est plongé dans l'ombre. Weyden, bien qu'assorti aux couleurs grises des murs de la petite maison derrière lui, constitue alors un irrésistible point de distraction. Il n'a plus ensuite qu'à prendre son envol en mimant un avion pour définitivement faire oublier l'enjeu de la visite des enquêteurs [Fig. 32].



Fig. 32 : Pendant que Carpentier interroge deux travailleurs de chantier, Weyden gesticule en arrière-plan. Passage à 1:06:35 dans P'tit Quinquin

Enfin la fin de la scène empêche toute tension parce qu'elle repose sur deux faux-départs. Le duo s'apprête à partir des lieux pour se rendre à l'abattoir où travaille également M.Bhiri mais est arrêté *in extremis* par un travailleur maghrébin qui rappelle Weyden (« Monsieur colonel, j'ai oublié...dire les choses encore plus ») pour lui signifier que la « femme qui était coupée en morceaux, c'était son amoureuse ». Le lien établi, et l'alerte donnée par Weyden (« A moi Carpentier ! ») le duo part en toute hâte des lieux en sautant par dessus un tas de gravats. Carpentier chute avant d'arriver à la voiture mais y parvient tout de même. Le véhicule exécute son traditionnel dérapage avant de partir au loin, laissant seuls les ouvriers encore interloqués. Mais le crissement des pneus revient rapidement en leur direction telle une ritournelle : Weyden et Carpentier signalent leur retour par un nouveau dérapage. La voix de Weyden sort de la fenêtre du passager pour crier « Vous êtes sûrs de ce que vous dites là-bas ? Parce que c'est grave hein ». Après en avoir eu la confirmation, la voiture de la gendarmerie repart de plus belle. Ici, Dumont fausse volontairement sa fin de séquence avec un principe de répétition. En parodiant les courses paniquées des protagonistes des séries policières lorsque la vérité se fait jour, il transforme une scène fonctionnelle, devant servir à relier deux intrigues (la mort de Mme Lebleu et la disparition de M.Bhiri) en un épisode comique. A ce titre, montrer l'arrivée du duo policier puis son départ permet d'inscrire d'emblée toute scène dans un registre comique. Les mêmes principes sont à l'œuvre dans la séquence suivante puisque Carpentier va faire déraper la voiture en arrivant puis en repartant de chez Monsieur Lebleu. Les entrées et sorties de ce duo et la façon dont ils surviennent dans les scènes doivent nous amener à reconsidérer le système d'apparition-disparition comme une dynamique de rupture qui déplace – littéralement - l'enjeu dramatique vers des préoccupations comiques. Comme le montre Vaclav Havel[102], le gag ne fait que rendre absurde une logique en la confrontant à une autre.

Aussi les intrigues de *P'tit Quinquin* et de *Ma Loute* pourraient être envisagées comme une suite d'accidents aussi imprévus et nombreux que possible, où les gags transforment en événement le moindre épisode précisément parce que rien ne s'y passe comme il faudrait, voire que personne n'y remplit ses devoirs. Les enquêteurs n'enquêtent pas ou mal, les prêtres récitent la bible comme des

[102] Vaclav Havel, L'anatomie du gag, Paris, Éd. de l'Aube (fr), coll.Regards Croisés, 1992.

blagues carambars (*P'tit Quinquin)* ou des formules publicitaires (« pêchez en paix morues et maquereaux à profusion » dans *Ma Loute*) les parents des enfants passent leurs temps à leur crier dessus plutôt qu'à les protéger de la menace que font planer les meurtres en séries (le père de quinquin qui l'accuse toujours de tout, la mère de Billie qui préfère confier sa fille à son "frère" – qui est peut-être aussi le père de Billie), etc.

V.2. L'ironie dramatique

Le caractère comique de cette péripétie repose sur une grande part d'ironie dramatique : à de nombreux moments, le spectateur en sait plus que les personnages. Nous allons voir que l'usage que fait Dumont de l'ironie dramatique dans *Ma Loute* et *Jeannette* relève d'une subversion des genres du récit policier et du biopic.

Premièrement, cette ironie dramatique fonctionne sur toute l'enquête de *Ma Loute* (le spectateur sait très tôt que les Brufort sont les coupables) et permet également un comique plus ponctuel de situation. Ainsi de cette séquence déjà discutée où Machin et Malfoy constatent la disparition de la touriste à l'ombrelle jaune et repartent en voiturette. Alors qu'ils s'éloignent, ombrelle en main, vers le point de fuite dessiné par le chemin de pierres plates, Ma Loute fait irruption dans leurs dos, au premier plan, traînant un sac en toile de jute prenant la forme d'un corps [Fig. 33]. Remarquons que Ma Loute surgit par la droite de l'écran (soit précisément là d'où les enquêteurs étaient venus) seulement trois secondes après que la voiture des enquêteurs ait dépassé l'endroit que lui s'apprête à traverser. Ma Loute s'attelle d'ailleurs à tirer le sac sur la dune sans vraiment s’inquiéter de leur présence, comme si, malgré la proximité des représentants de la loi, il ne risquait rien.

Cette scène se déroulant assez tôt dans le film (à la vingtième minute), toute la suite sera nimbée d'ironie dramatique car le spectateur connaîtra le coupable mais pas les enquêteurs. Nous affirmons ainsi que l'ironie dramatique empêche la tension de la résolution et atténue l'intensité du récit en faisant planer la fatalité et le dérisoire sur l'histoire. De cette façon, l'ironie dramatique influe sur la structure

générale du film car l'enquête ne rencontre la vérité que par accident au lieu de progresser d'une manière nécessaire vers elle.

Libéré du mystère de l'intrigue, le spectateur n'a plus de raison d'être en empathie pour les enquêteurs et peut ainsi jouir de leurs incompétences. L'enquêteur n'est plus « l'homme qui comprend pour les autres[103] » mais celui qui, inversement, ne comprend pas pour que les autres puissent rire. L'intérêt pour le spectateur au cours de sa découverte de l'œuvre ne repose plus sur la découverte l'identité de l'assassin mais sur une question qu'Yves Lavandier nomme la question ironique : « Le personnage finira-t-il par découvrir ce qu'il ignore, et si oui comment ?[104] ». Dans le cas de *Ma Loute,* la question sera de savoir si Machin et Malfoy parviendront à découvrir que les Brufort sont coupables ou si Billie s'apercevra que son amoureux Ma Loute est un dangereux cannibale.



Fig. 33 : Ma Loute traîne le cadavre de la touriste à l'ombrelle jaune dans le dos des enquêteurs. Passage à 20:30 dans Ma Loute

L'ironie dramatique fonctionne différemment dans Jeannette. Un des enjeux majeurs pour le spectateur, qui connaît très bien la destinée du personnage iconique, y est de découvrir comment Jeanne - qui elle est ignorante[105] de sa propre destinée - va devenir Jeanne d'Arc. Le spectateur sait dès le départ que l'héroïne va avoir une apparition divine alors que l'enfant qu'elle est encore au début du téléfilm l'ignore. Le spectateur étant censé connaître la fin c'est-à-dire le départ de Jeanne de Domrémy pour Rouen où elle combattra les Anglais auprès de

[103] Pierre Boileau et Thomas Narcejac, *Le roman policier*, *op.cit.*, p.34.
[104] Yves Lavandier, *La Dramaturgie*, Paris, Le Clown & l'Enfant, 1994, p.120.
[105] Ignorante tout du moins au départ de l'histoire, avant l'apparition divine. Le récit avançant et Jeanne vieillissant, elle est de plus en plus convaincue de sa destinée guerrière et sainte.

Charles VII, l'intérêt est de savoir comment tout ceci s'est déroulé, comment Jeanne est allée contre la volonté de ses parents et comment la bergère s'est transformée en combattante. Plus encore, nous savons que cette jeune enfant terminera brûlée sur le bûcher alors qu'elle l'ignore évidemment. Un sentiment ambivalent peut naître de cette connaissance du mythe puisque sa présence à l'écran est susceptible (surtout au début du téléfilm au moment où les préconçus sur le personnage historique influent le plus sur le visionnage) d'être rappelée à son devenir funeste. L'horizon de la mort guette la figure de la jeune fille de telle sorte que certaines paroles sur le sacrifice prennent une puissance supplémentaire : « Le même sacrifice sacrifie la même chair et le même sang » répète le duo de nonnes dans un de ses soliloques. En d'autres termes, l'existence de Jeannette en tant que personnage historique perturbe son existence en tant que personnage fictionnel. Le hors champ biographique résiste à l'imaginaire. Mais Dumont tire profit de cette connaissance préalable du mythe et des attentes qu'elle suscite pour décaler la représentation attendue. En ce sens, nous émettons l'idée que dans *Jeannette,* le comique provient du décalage entre la réalité biographique et l'imaginaire fictionnel et que ce décalage est permis par l'ironie dramatique. En termes plus triviaux, l'ironie dramatique permet au cinéaste de bénéficier d'un perpétuel coup d'avance sur son spectateur et de le surprendre encore.

V.3. Le champ-contrechamp ou le rebond comique

Enfin, nous avançons le champ-contrechamp est le principal agent de la péripétie dumontienne. Notre hypothèse est que la disjonction comique a produit une faille entre le champ et le contrechamp. Tout autant une technique de prise de vues qu'une figure de montage, le champ-contrechamp se révèle être un procédé au centre de nos questionnements et ce dès les premières secondes des films. Ainsi la première apparition du personnage de P'tit Quinquin dans le premier épisode de la série annonce ainsi ce qui va fonder le tournant comique dans la filmographie de Dumont : alors qu'il guette son amoureuse à travers la grille de son portail, le jeune garçon va désamorcer la mécanique classique du champ-contrechamp dumontien en faisant une grimace [Fig. 34].



Fig. 34 :Quinquin tire la grimace à Eve. Passage à 01:05 dans P'tit Quinquin.

L'épisode débute par un plan d'ensemble en contrebas de la campagne vallonnée. Ce paysage rudimentaire de la côte d'Opale, familier au spectateur de l'œuvre du cinéaste, est une extraction picturale que le cinéaste a érigée, au fur et à mesure de ses films, en « reflet extériorisé de l'émoi individuel[106] ». Tant peinture que programme, le plan de paysage propose au spectateur une façon liminaire de ressentir le film et d'en éprouver la localisation. On aperçoit ainsi un corps de ferme en arrière-plan qui s'avérera être celui qui relie la ferme des Terrier et des Lebleu. Cependant, dès le plan suivant et sans qu'aucune transition sonore ou visuelle ne nous emmène vers lui, apparaît, de dos, un enfant. Celui-ci est comme planté, les mains dans les poches, à regarder en face de lui deux silhouettes féminines floues. Le son d'une trompette laborieuse et un chant à tue-tête peinant à s'y accorder semblent venir de ce second plan encore flouté. Au premier plan, l'appareil auditif coincé sur l'oreille gauche du jeune garçon retient brièvement notre attention. Le plan suivant nous dévoile le personnage de face : nous avons ici affaire au héros éponyme, P'tit Quinquin, positionné à l'entrée de sa ferme (nous comprenons d'entrée que les personnages sont voisins), et ses yeux disent son béguin pour Eve, l'objet de son regard. S'ensuit ensuite un jeu d'attractions entre le regardant et la regardée dans lequel l'échelle des plans va se resserrer sur leurs deux visages. Un premier plan d'ensemble de la cour de ferme où déambulent musicalement Eve et sa sœur (les mains sur ses écouteurs) puis un plan américain sur Quinquin qui se décide à avancer vers elles et donc vers la caméra. Le contrechamp a profité de cet intervalle pour également se focaliser sur

[106] Estelle Bayon, « Corps, espaces, sensations. Le cinéma de Bruno Dumont », *op.cit.*, p.11

le visage d'Eve. L'intensité dans cet échange de regards augmente graduellement jusqu'à ce que Quinquin adresse une grimace qui extirpe brutalement le couple de l'affectation dans laquelle ils étaient plongés .

Cette grimace est programmatique parce qu'elle signale que les longs champs contrechamps frontaux ne suggèrent plus seulement la force ou la vulnérabilité des corps mais ouvrent une véritable faille susceptible de provoquer le rire du spectateur. C'est en constatant cette faille que nous affirmons la disjonction comique dans l'œuvre de Dumont. Car, avant *P'tit Quinquin,* l'originalité des champs-contrechamps de Dumont découlait de son utilisation extrême de la durée et de l'impression de vide qu'elle pouvait laisser au spectateur : chaque champ étant souvent prolongé, l'enchaînement d'un champ et d'un contrechamp s'en trouvait perturbé et la pertinence du procédé était remise en question notamment quand il montrait un couple de personnages s'échangeant des regards. Ici, cette séquence introductive sert véritablement de note d'intention parce qu'elle repose au contraire sur un montage comique qui consiste à désigner l'acte comique (tirer la langue, faire une grimace) comme tension liant le champ et le contrechamp.

La suite de la série confirme cette propriété nouvelle du procédé. Pour servir son dessein comique, Dumont n'hésite plus à connecter au montage des éléments hétérogènes au tournage. Ainsi de la scène d'interrogatoire de Dany Lebleu, l'oncle de P'tit Quinquin atteint de handicap mental (de 2:49:17 à 2:51:02). Weyden tente de lui soutirer des réponses mais il reste muet et se tient le visage. Le champ-contrechamp est un procédé classique du face à face policier pour renforcer la tension entre un enquêteur et un suspect mais il remplit ici la fonction inverse. Tout se déroule comme si le contrechamp était imperméable au champ, comme si Dany était absent bien que physiquement présent. Le montage renforce cet effet par un effet de répétition en montrant Dany grimaçant indifféremment de la teneur des questions [Fig. 35]. En nous focalisant sur l'extrait, nous pouvons supposer que ces deux champs sont inconciliables parce qu'ils ont été tournés de façon distincte : les convulsions et rictus de Dany font partie d'une même prise qui a été éclatée pour les besoins du champ-contrechamp. Au montage, ses différents morceaux ont ensuite été rattachés aux questions de Weyden pour satisfaire un objectif comique. Sans doute la scène a-t-elle été tournée sans que

l'acteur qui joue Dany soit positionné en face de celui jouant Weyden et il en va donc possiblement de même pour ce dernier : son désappointement est plus risible une fois mêlé aux contorsions démentes de Dany. Le comique se propage ainsi par rebonds et contaminations entre le champ et le contrechamp. Ce qui n'était pas forcément drôle au tournage le devient au montage. Le réalisateur lui-même ira même jusqu'à y voir une loi générale selon laquelle « moins le comique est présent lors du tournage, plus on a de chances d'aller vers du comique au montage.[107] »



Fig. 35 : Weyden interroge Dany. Passage à 02:49:15 dans P'tit Quinquin.

Les exemples de ce type pullulent dans *P'tit Quinquin.* Nous aurions ainsi pu nous attarder longuement sur la scène d'enterrement de Madame Lebleu dans laquelle le mécanisme de champ-contrechamp joue d'une disproportion entre le chagrin de l'assistance (composée de la famille Lebleu) et l'excitation rieuse des prêtres. Pour celle-ci, l'hétérogénéité des plans au tournage est confirmée par l'auteur :

> La scène était très découpée, pendant une journée, je n'avais filmé que les prêtres, et le lendemain, tous les contre-champs sur les fidèles. Sur le tournage, il était vraiment difficile d'évaluer le potentiel humoristique de ces plans[108].

Ce n'est qu'au montage, par une association de plans, que le comique pourra

[107] Samuel Douhaire, « P'tit Quinquin : "C'est passionnant de voir à quel point le montage peut générer du burlesque" », *Télérama.fr*, mis en ligne le 25/09/2014,
URL: https://www.telerama.fr/series-tv/c-est-passionnant-de-voir-a-quel-point-le-montage-peut-generer-du-burlesque-bruno-dumont,117271.php (dernière consultation le 26 juillet 2018)
[108] *Id.*

apparaître. Mais l'importance du procédé ne s'arrête pas à P'tit Quinquin. Nous voudrions ainsi en souligner l'utilisation dans *Jeannette.* L'usage du champ-contrechamp y produit également un effet comique tout en réunissant les propriétés d'un effet spécial. En effet, au moment de se confronter à la fameuse[109] apparition des saintes, Dumont utilise simplement le champ-contrechamp pour montrer cette apparition divine en même temps que comique. L'apparition chez Dumont est montée en cinq étapes qui sont autant de plans, selon un schéma à priori classique du champ-contrechamp :



Fig. 36 : L'archange Gabriel ainsi que Sainte Catherine et Sainte Marguerite apparaissent à Jeanne. Passage à 51:05 dans Jeannette.

1. La séquence s'ouvre sur la petite Jeanne, le sujet qui regarde.
2. Le second nous montre l'objet de ce regard, ici simplement deux moutons en train de paître près d'un cours d'eau. Le son de leur bêlement commun renforce alors la banalité de la scène tandis que le tronc d'arbre en amorce fait éprouver la subjectivité du regard de Jeannette.
3. Retour à celle qui regarde pour observer sa réaction par rapport à ce qu'elle

[109] Personnage historique ayant le plus inspiré les cinéastes (entre autres, Georges Méliès dès 1900, Hollywood et Cecil B.DeMille dès 1916, Dreyer en 1928, Fleming en 1948, Rossellini en 1954, Preminger en 1957, ou Bresson en 1962, etc) Jeanne D'Arc a récemment fait l'objet d'adaptations dans lesquels l'apparition divine donnait l'occasion d'une surenchère dramatique, et cela dans les deux sens du terme. Dans *Jeanne d'Arc* sorti en 1999, Luc Besson choisit par exemple de percer l'opacité des nuages par une voix distordue venant du ciel et de mettre celle-ci en échos avec des cloches qui sonnent du haut de l'église pour en signifier la sonorité divine. Plus tard au cours du même film, et alors que Jeanne dialogue avec sa propre conscience (joué par Dustin Hoffman), apparaît, dans une douche de lumière blanche, une épée qui tombe lentement du ciel pour signifier la destinée guerrière de l'héroïne. Enfin, rappelons la représentation de Christian Duguay qui, dans un téléfilm de 1999, choisit d'ouvrir le ciel pour faire pleuvoir un déluge de rayons et de reflets numériques. La figure de la pucelle qui entend des voix a donc été revisitée à la lumière de l'apparition d'effets spéciaux.

regarde. L'échelle du plan se resserre sur son visage qui regarde en hauteur et fait ainsi se rejoindre le champ et le contrechamp. Une lumière matinale traverse les arbres du sous-bois pour se poser sur son épaule.

4. Reprise du deuxième plan avec pour seul changement notable, l'apparition soudaine de deux saintes et d'un ange maintenant en lévitation à côté des moutons. Leur nouveau bêlement ne dit plus la banalité de la scène mais plutôt sa cocasserie et sa répétition lui attribue une valeur de refrain comique perdurant du profane au sacré pour provoquer l'apparition. En conséquence de cette reprise, le spectateur est pris dans la mécanique du champ-contrechamp qui l'amène à épouser la subjectivité de Jeannette

5. Le film opère une réunion des personnages, du champ et du contrechamp, par un mouvement panoramique de la caméra.

Cette structure semble induire une lecture somme toute assez classique dans le *Jeanne d'Arc film*, selon laquelle seule cette petite fille peut voir ces saintes, qu'une telle vision de deux saintes et d'un ange en lévitation est un produit de sa subjectivité. Dumont porterait l'idée, problématique à l'intérieur de la querelle historiographique et religieuse, selon laquelle Jeanne a vu ce qu'elle voulait voir. Le montage et la mise en scène semblent autant plus affirmer cette théorie que la séquence se termine par le champ-contrechamp inverse, c'est-à-dire une disparition en trois temps :



Fig. 37 : L'archange et les saintes disparaissent. Passage à 54:40 dans P'tit Quinquin.

1. Un dernier plan sur les saintes et l'ange qui est un clin d'œil aux tableaux bibliques puisque ceux-ci semblent, dans les derniers instants du plan, prendre la pose.

2. Au climax de cette apparition et alors qu'elle implore leurs aides les deux mains vers le ciel, retour sur le sujet regardant, Jeannette.

3. Dans un plan d'ensemble censé remplir la fonction de ce que Bazin nomme « le plan d'authentification » et rendre davantage palpable le face à face en configurant le champ-contrechamp de façon à ce qu'il soit soutenu par des plans plus larges qui montrent la présence réelle des personnages dans le même lieu et se faisant face, Dumont nous montre le décor vidé de ses saintes, comme revenu à la normale et surtout depuis un angle plus aérien que précédemment. Le découpage est pensé pour montrer l'isolement de Jeannette en même temps que le caractère saugrenu d'une telle scène. C'est donc une séquence dont le montage s'inscrit à première vue dans une histoire traditionnelle de la représentation de l'apparition mystique au cinéma.

Ces deux champs-contrechamps recèlent pourtant des failles court-circuitant une telle logique d'analyse prétendument implacable. Si l'on revient à l'apparition et si l'on regarde bien le cinquième plan, dans l'intervalle du champ-contrechamp, la regardante a eu le temps de s'attacher les cheveux, là aussi comme par miracle.

De ce petit miracle qui se rajoute au grand, on peut tirer la conclusion que le tournant comique chez Dumont est surtout visible dans la faille du champ-contrechamp qui, par les différentes apparitions et disparitions qu'elle engendre, permet de connecter des éléments à priori disjoints, de les faire rebondir. En jouant de ce rebond comique, de cette permutation d'éléments à priori hétérogènes, Dumont crée également une poésie qui tire sa puissance de la fragilité de ses associations, c'est-à-dire que le miracle a lieu autant dans le plan qu'entre les plans.

VI. Évacuation des dénouements

L'étude de l'intrigue et des péripéties dans les trois œuvres implique nécessairement de s'interroger en dernier lieu sur l'écriture des dénouements. S'agissant de *P'tit Quinquin*, nous voulons montrer comment, en détournant l'enquête policière de son chemin logique, Dumont termine de détraquer sa mécanique et parvient à la faire disjoncter dans sa conclusion. Chez Dumont le criminel ne sera pas expliqué de part en part et la série s'amusera à évacuer le « pourquoi » du crime comme le « comment ». A travers un jeu de suppositions, il s'agira de comprendre l'intérêt du parcours spéculatif construit par Dumont. Agrémentés de deux chutes pourtant comiques, les fins tragiques de *Ma Loute* et de *Jeannette* sont contenues dans des regards et des départs. La résolution par le regard et l'étreinte dans *Ma Loute* nous amènera notamment à problématiser la conciliation des classes sociales qu'elle met en scène. Centrée sur les liens du film au personnage historique, l'étude de la fin de *Jeannette* sera davantage intertextuelle et devra permettre de voir comment Dumont évacue le mythe.

VI.1. L'absence de résolution personnifiée dans *P'tit Quinquin*

Nous avons précédemment vu que tous les éventuels coupables mourraient un par un dans *P'tit Quinquin*, de sorte qu'il n'y avait plus personne à soupçonner à la fin de la série. Celle-ci ne propose pas de résolution claire sur l'identité du tueur et de ses motivations et s'acquitte originalement du précepte de Fosca selon lequel « La solution, qui concorde parfaitement avec les faits, est totalement imprévue[110] ». En effet, c'est précisément parce que *P'tit Quinquin* ne propose pas de solution que sa conclusion est surprenante[111]. Quatre pistes, étroitement corrélées entre elles et potentiellement avérées au même degré, sont cependant envisageables à partir de sa fin ouverte et doivent permettre de comprendre

[110] François Fosca, *Histoire et Technique du roman policier*, *op. cit.*, p. 43.
[111] *P'tit Quinquin* n'est évidemment pas le seul récit policier qui se termine sans que les enquêteurs ne puissent trouver l'identité des coupables. Pensons par exemple à *Memories of Murder* de Bong Joon-Ho. Mais c'est une conclusion plus rare pour une série télé policière.

comment, en jouant avec la promesse d'un dénouement et l'imagination du spectateur, Dumont s'émancipe du cadre défini par le récit d'enquête « pour aller en trouver les issues possibles dans le répertoire du déjà-dit[112] ». Celles-ci sont circonscrites aux personnes et aux entités présentes dans la cour de ferme des Lebleu[113], théâtre de la dernière séquence de la série [Fig. 38].



Fig. 38 : La cour des Lebleu à la fin de la série. Passage à 03:18:02 dans P'tit Quinquin.

Nous avons compté trois potentiels coupables, trois hommes parmi lesquels un handicapé mental, un enfant et son père. Soit, à l'exception du père, des profils auxquels le récit policier traditionnel refuse de faire endosser le costume du coupable sous peine de trahir des facilités dans l'élaboration de l'enquête.

Le premier (dans la chronologie de la séquence) désigné coupable semble être Dany Lebleu, l'oncle atteint de handicap mental. Cette piste est appuyée visuellement au cours de cette dernière séquence tant par le choix des différentes valeurs de plans que par les trajectoires des personnages dans l'espace de la cour de ferme. Avant de les analyser, un bref retour en arrière dans le récit est nécessaire car deux séquences précédentes préparaient une ambiguïté autour du personnage. La première montrait Dany qui déambulait seul dans la cour de ferme avant d'apercevoir au loin le tumulte du concours de chant où se trouvaient son neveu et tous les habitants du village. Elle témoignait de sa solitude et de sa mise

[112] Umberto Eco, *Lector in fabula*, *Le rôle du lecteur*, 1979, rééd. LGF, 1999, p. 142
[113] Van Der Weyden découvre au cours de l'enquête que le père de Quinquin et M. Lebleu – le veuf de la première victime – sont frères.

à l'écart et pouvait à ce titre expliquer ses motivations. La seconde le voit rôder entre des arbustes épineux et parvenir au champ qui sépare la ferme des Lebleu et des Terrier. Cette séquence ne figure pas à l'intérieur du scénario de la série[114] mais alimente pourtant certains doutes puisqu'elle succède à celle qui suggérait[115] la mort d'Aurélie Terrier. La présence de Dany à la lisière des deux corps de fermes après le meurtre de sa voisine est d'autant plus troublante que si le scénario fait certes mention d'une « ombre[116] » qui rôde « (…) bien en vue au loin des bâtis obscurs des corps de fermes de Zuphen : celui des Lebleu et des Terrier.[117] », celle-ci n'est pas explicitement attribuée au personnage de Dany. La « traversée de l'encre de fourrés d'aubépines et de sureaux fort nourris et glorieux[118] » correspond pourtant à la trajectoire montrée dans la séquence filmée où apparaît Dany et, plus encore, c'est bien « au sortir des griffes des épines des arbustes[119] » que celui-ci parvient jusqu'au champ qui sépare les deux domaines. Pourtant dans le scénario, Dumont nomme cette ombre « Lémure » du nom antique « d'un spectre d'un mort qui revenait tourmenter les vivants[120] » et termine le passage par le départ de cette ombre vers le « domaine où il fut versé[121] ». Dumont n'aurait-il décidé qu'au tournage que cette ombre serait celle de Dany ? Ou ce lémure n'est-il pas tout simplement le fantôme évanescent de la jeune Terrier ? Au-delà du scénario écrit, qui ne peut-être une garantie totalement fiable tant les transformations entre l'écriture et le tournage sont courantes et nécessaires, nous nous appuyons sur le fait que ces deux séquences aient la particularité commune de figurer parmi les rares scènes nocturnes de la série. S'il est de coutume d'associer le criminel à la nuit, à ce qu'elle cache, le procédé interroge ici car la lune y est basse et le jour crépusculaire teintant l'horizon d'un voile gris qui donne à la scène un aspect biblique. Caché à l'intérieur de la cour de ferme des Lebleu le jour, mais sillonnant le paysage la nuit, Dany serait la clé de voûte du récit.

Enceinte du spectacle final et point gravitationnel de l'enquête, cette cour amène

[114] Bruno Dumont, *P'tit Quinquin (scénario),* Paris, Éd. Petits Matins, 2015.
[115] Anéantie par l'attentat suicide de Mohamed, Aurélie Terrier pleure au milieu des cochons et la séquence se termine sur un fondu au noir. Ce n'est que dans la séquence qui suit la déambulation de Dany, que l'on apprend, de la bouche de Weyden, qu'elle a été dévorée par ces cochons.
[116] Bruno Dumont, *P'tit Quinquin (scénario), op.cit.*, p.138.
[117] *Ibid*., p.139.
[118] *Id.*
[119] *Id.*
[120] Voir « Lémure », sur *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales,* URL : http://www.cnrtl.fr/definition/lémure (dernière consultation le 6 juillet 2018).
[121] Bruno Dumont, *P'tit Quinquin (scénario), op.cit.*, p.139.

le duo Weyden-Carpentier face à un Dany tournant sur lui-même. L'entrée de la cour leur étant refusée (barrée par des chevaux attelés) et Dany (ce « drôle de zèbre » comme le décrit Weyden) y dansant seul, la scène revêt soudain des caractères d'évidence comme si toutes les épreuves de l'enquête les avaient emmenées jusqu'ici et jusqu'à Dany, soit, peut-être ce qu'elle cachait. Traversés de cette même intuition, Weyden et Carpentier épient Dany d'un soupçon nouveau. Puis la voix paniquée du père de Quinquin résonne dans la cour à la recherche de Dany. Quinquin et son père sortent de la grange et semblent désagréablement surpris de la présence du duo d'enquêteurs. Comme si cette réaction était une preuve supplémentaire, Weyden s'avance vers Dany et, dans un geste tant sublime qu'irrationnel, s'agenouille à ses pieds. Pour la première fois depuis le début de l'enquête, Weyden tient sa position, il est stable. Un plan d'ensemble donne alors la mesure de l'affrontement qui se profile : Carpentier en retrait, Quinquin et son père dressés, côte à côte, comme s'ils craignaient – peut-être - une pulsion violente de la part de Dany, celui-ci mains postées, après plusieurs incoercibles gesticulations, dans le dos, comme un enfant à qui l'on aurait ordonné de bien se tenir ou un suspect à qui l'on aurait mis les menottes et Weyden à ses pieds. La cour de ferme des Lebleu, comme le cimetière de Sad Hill de *Le Bon, La Brute et le Truand*, est alors le théâtre d'un triple duel et d'un ballet incertain dans lequel on ne peut présager des intentions et des rôles. Si Dany est le coupable, est-il protégé par son frère et son neveu ? Sont-ils complices ? Weyden a-t-il compris quelque chose qui a échappé au spectateur ? Comme dans la mise à mort finale d'un western, un silence, ici perturbé subrepticement non pas par le vent et les boules de *Tumbleweed* mais par les caquètements des poules, semble préparer un déchaînement de violence et, comme dans le film de Leone, la montée en tension est notamment assurée par l'alternance entre plan large et plan serré, entre l'arène et les combattants. Au plan d'ensemble succède ainsi un gros plan en contre-plongée sur le visage de Dany qui le crédibilise en tant que menace [Fig. 39]. Weyden pointe Quinquin et son père comme le cow-boy réglerait la mire, puis les informe d'un nouveau meurtre (celui de Mme Campin) tout en restant à genoux. Weyden semble ne pas vouloir lâcher sa proie et, en demeurant à ses pieds, s'assurer de tenir définitivement le coupable. Mais c'est plus tard dans la séquence et par un échange de regards, en champ-contrechamp et en gros plans, que Van Der Weyden et Dany s'affrontent. L'échelle de plan se resserre sur les yeux rougis

du commandant et sur le regard ahuri de Dany, le premier jaugeant l'autre d'un air soupçonneux. Que vaut à Weyden cette émotion ? La vérité lui apparaît-elle dans les yeux de Dany ? A-t-il peur d'elle ? La théorie d'une violence pulsionnelle chez ce personnage s'est entre temps renforcée puisqu'au retour de Weyden dans la cour, Carpentier est pris au piège de Dany qui lui serre très fort le bras. Il est alors impossible de savoir quelles sont ses intentions et de cerner la nature de l'accolade (est-ce pour jouer ou pour faire mal?). La réaction énigmatique de Van Der Weyden ne nous aidera pas davantage car, après avoir enjoint son coéquipier à passer les menottes à Dany et avertit de ne pas se laisser « faire exterminer » car se situant « dans les ondes du démon », il s'en va en toute hâte et confesse, en partant de la cour, qu'il « rigole ». Pourquoi quitter la cour s'il est convaincu que Dany est le meurtrier ? Était-ce simplement une blague ? La même ambivalence se retrouve dans le scénario :

> Roger Van Der Weyden plongea dans les pupilles de Dany, il vit ce qu'il vit : les extrémités filandreuses de sa condition, le fondement, le dormition et les ombres de l'enfer qu'était l'homme, le démon. Mais, à force, à l'accoutumance des ténèbres à la persistance rétinienne, il y vit la transfiguration d'une lueur infime qui irradia son spectre et le nimba d'hermine[122].

Livrant une vision plus nuancée de l'état d'âme de Weyden, le scénario insiste de manière très précise sur les yeux de Dany et sur les visions qu'ils génèrent chez le commandant. Et si les yeux de Dany étaient porteurs d'un message ? Et si les gros plans sur ses yeux n'étaient pas autant de façons de nous dire qu'il avait tout vu, des crimes et de l'horreur ? Nous aurions alors supposé à l'envers : Dany serait témoin plutôt que coupable. Si Dany est associé à la nuit, c'est à la fois parce qu'il est celui qu'on ne doit pas voir et celui qui voit tout. Pire, il serait empêché par sa propre condition de dire ce qu'il a vu ; ne resterait alors qu'à lire dans ses pupilles. Finalement, d'un côté comme de l'autre, du scénario au film, et au-delà des divisions marquées entre ces deux hypothèses, on ne peut que concéder l'absence volontaire de résolution définitive. Cependant, l'attention portée à l'iris de Dany nous permet éventuellement de déchiffrer un message final. Gageons que le « démon » que croit apercevoir Weyden dans les yeux de Dany et qui devient, à force de contemplation, « une lueur infime » signifie que toute notion de

[122] Bruno Dumont, *P'tit Quinquin (scénario), op.cit.*, p.154.

culpabilité est ici absorbée dans la plénitude du moment, une plénitude sacrée qui viendrait combler l'incomplétude du sens. En se jetant au plus profond des yeux de Dany, Weyden ferait ainsi l'expérience de la conscience universelle. La dernière image de Dany accrédite ce possible message tout en en perpétuant le double-sens : laissé seul dans la cour, il lève les yeux vers le soleil et, dans une image épiphanique, apparaît à la fois accablé par sa lumière et innocenté, incarnation des ténèbres en même temps que de pureté. Finalement, et pour se risquer à une formule définitive, il nous semble que Dumont ait écrit le personnage de Dany de façon à entretenir *ad infinitum* l'ambivalence d'un ange possiblement exterminateur.



Fig. 39 : Dany regarde Weyden qui est agenouillé à ses pieds. Passage à 3:18:12 dans P'tit Quinquin.

Le père de Quinquin est également suspect puisqu'il a caché aux enquêteurs son lien de parenté proche avec Monsieur Lebleu : ils sont frères. Ce mensonge – présenté plutôt comme un non-dit par le protagoniste puisqu'il prétend que le commandant ne lui a simplement « pas demandé » - cache un conflit d'héritage entre les deux frères qui pourrait expliquer les motivations derrière le crime du couple Lebleu. Mais quid des assassinats de M.Bhiri et de Mme Campin, amant et maîtresse des Lebleu ? Ce personnage, que nous nous garderons bien de nommer Monsieur Lebleu pour éviter les confusions, n'a aucune raison de leur en vouloir personnellement. Plus spécifiquement, le père de Quinquin pourrait représenter le "coupable idéal" selon l'expression consacrée et cela pour deux raisons. Tout d'abord, le spectateur de *P'tit Quinquin* est amené,

comme tout spectateur de série policière, à présager une culpabilité selon l'apparence ou l'attitude des suspects qu'on lui présente. Que le casting soit composé de personnes aux physiques atypiques empêche sciemment ce mécanisme trop facile mais la physiologie de cet acteur inspire une crainte particulière et donc un soupçon. En effet, son visage sali et impassible lui donne un aspect d'outre-tombe, rappelant à la fois les mineurs du nord et les poilus de la Grande Guerre tandis que sa grande taille et la raideur de ses enjambées lui donnent une démarche énervée. De plus, son absence de parole est inquiétante car l'adage requiert que, sur l'échiquier de la fiction policière, la figure muette soit suspecte. D'ailleurs, la scène qui précédait pouvait appuyer sa culpabilité puisqu'elle reposait sur une confrontation larvée entre lui et Van Der Weyden et que son silence semblait cacher quelques mensonges. Le premier observait le second monter son cheval blanc sans rien dire et, entre les (rares) mots, se jouait un interrogatoire. La séquence se termine là encore par un regard potentiellement signifiant [Fig. 40]. Alors que Weyden et Carpentier s'en vont interroger Dany, le personnage profite qu'ils sont de dos pour se retourner brièvement vers son champ. Que cherche-t-il alors du regard ? Son cheval blanc ? Notons que l'éclairage est ici disposé de façon à sortir ses yeux de l'ombre dans laquelle les haies plongent toute la scène.



Fig. 40 : Le père de Quinquin profite du fait que les enquêteurs aient le dos tourné pour jeter un bref regard derrière lui. Passage à 2:48:30 dans P'tit Quinquin.

Soit, et c'est une piste qui n'annule pas la précédente puisque le père et le fils peuvent être complices, Quinquin lui-même est coupable. Accuser un enfant de crimes en séries paraît évidemment inenvisageable mais nous allons voir que Dumont travaille l'ambivalence de l'enfance via la figure de Quinquin.

Dans cette séquence finale, deux regards le rendent suspect. Le premier est adressé en direction de Weyden. Le jeune garçon enlace alors Eve pour la consoler de la mort de sa sœur mais, simultanément et dos à elle, son visage est recouvert d'une froideur nouvelle et ses yeux, plongés dans l'ombre, semblent emplis de haine. Le second a une valeur allégorique très marquée puisqu'il constitue l'image finale de la série [Fig. 41]. Ce regard est doublement malsain parce qu'il n'est adressé à personne et parce qu'il s'accompagne d'un troublant sourire en coin. En tant que dernier plan de la série, l'image de Quinquin mobilise un potentiel symbolique qui établit un lien fort avec le téléspectateur en élaborant un double discours final et un enjeu moral d'autant plus latent. L'image est iconique en ceci que son ambiguïté lui donne l'opportunité de persister dans la mémoire commune.



Fig. 41 : Quinquin serre Eve dans ses bras tout en regardant la sortie de la cour. Passage à 3:23:59 dans P'tit Quinquin.

Ce rictus, spécifique au visage de l'acteur Alane Delhaye et à son bec-de-lièvre, déconcerte d'autant plus qu'il constitue une inquiétante réitération. Comme pour son père, une séquence précédant la fin de la série préparait une possible culpabilité selon un mécanisme de préparation / paiement : terminant de raccompagner Eve chez elle, Quinquin souriait d'une façon inappropriée au contexte du deuil. Le découpage de cet échange de regards perturbe puisque ce

sourire répond au regard triste d'Eve après qu'elle ait vu le balisage de la police scientifique qui entoure l'enclos à cochon où fut retrouvé le cadavre de sa sœur [Fig. 42, 43, 44]. Ce sourire, longuement tenu, renvoie à la complexité du personnage de Quinquin car il peut être tant celui d'un enfant amoureux et tendre (ne répète-t-il pas « mon amour » en serrant Eve contre lui) qui tente de réconforter sa dulcinée, que celui d'un véritable petit démon s'amusant d'un mal qu'il aurait causé. A ce titre, Dumont semble être allé à rebours des représentations habituelles d'enfants en maintenant la dualité du personnage jusqu'à la fin de la série. Ambiguïté entretenue notamment car, à ce sourire dont on ne pourrait jurer s'il se veut sournois ou rassurant, succède un regard inquiet qui voudrait signifier, dans la première hypothèse, qu'Eve a compris que Quinquin était coupable ou, dans la seconde, que ce meurtre final avait fini par avoir raison de l'innocence de l'enfance. Le champ contrechamp alimente l'indétermination puisqu' Eve répond à ce sourire par un regard sinistre puis s'en va. Cette dernière séquence du duo amoureux fait écho à leurs premières apparitions conjointes, quand Quinquin regardait Eve jouer de la musique au-delà de la petite route qui séparait les deux fermes voisines et qu'il lui tirait la langue pour sortir de la mièvrerie qui les guettait. A la fin de la série, comme le témoigne la réaction d'Eve, il n'y a plus matière à rire. En considérant l'ensemble de la série, Quinquin peut être jugé de mauvais fond à de multiples égards et ce malgré le fait qu'il soit un enfant. D'abord parce qu'il est incontestablement coupable d'un détachement presque inhumain face à la barbarie des meurtres qui l'entourent. Croisant, lors de ses chevauchées à vélo sur les routes désertes du boulonnais, les lieux de crime, Quinquin ne s'inquiète pas de la proximité géographique du danger et y voit plutôt l'occasion de jouer avec les nerfs du commandant Weyden. Véritable incarnation de la cruauté de l'enfance et du racisme ordinaire, il martyrise tour à tour un homme atteint de handicap mental qui se trouvait sur le chemin de son auto-tamponneuse puis deux jeunes garçons musulmans. Ce racisme structurel, perpétué par l'enfant victime et acteur du déterminisme social, se manifeste en une guerre de territoire qui consiste à chasser l'autre (l'étranger) d'une fête foraine, de la plage, ou d'un concours de chant. Comme Freddy dans *La vie de Jésus* qui tue un arabe par peur qu'il ne lui vole sa petite amie ou Demester qui finit par violer celle qu'il aime dans *Flandres*, Quinquin est un anti-héros chez qui l'innocence prend les formes de la violence. En connaissance de la filmographie de Dumont et

des thématiques qu'elle développe, une telle filiation pourrait nous amener à dire que c'est précisément parce que Quinquin est un enfant qu'il incarne le plus justement le mal. Le travail de caractérisation chez Dumont se fonde en effet souvent sur le postulat que tout héros est capable d'atrocité et sur le lien, invisible mais puissant, entre le mal et le banal. A partir de cette relation entre innocence et violence, le réalisateur n'hésite pas à développer des résonances entre l'histoire de Quinquin et celle des meurtres en séries, à associer l'enfance à l'horreur, le ludique au monstrueux : ainsi la proposition de Quinquin à Eve de lui « mett' au cul » une souris attrapée par ses soins se déploie en métaphore plus généralisée à mesure qu'on découvre des cadavres ayant été enfoncés dans des vaches par l'anus.





Fig. 42, 43, 44 : Quinquin adresse un sourire à Eve malgré le drame de la mort de sa soeur. Passage à 3:512:03 dans P'tit Quinquin.

Enfin, la cause la plus mystique et donc celle qui ressemble le plus à l'auteur, est celle d'un mal ubiquiste. Selon ce postulat, l'absence de résolution personnifiée indique qu'il est inutile d'essayer de désigner un tueur. S'il fallait à tout prix donner un visage au mal, seul le « diable » serait capable d'une telle variété de méfaits et d'horreurs. A la question « c'est quoi ce bordel ? », nous ne pourrions alors que répondre, tel Carpentier, « le diable mon commandant ». Le mal serait-il la cause de ce joyeux bordel ? L'hypothèse d'un mal indépassable est en tout cas appuyée, dans la dernière séquence du film, par une cantate de J.S. Bach aux accents liturgiques[123].Ver Der Weyden n'insinue pas autre chose quand il gratte la terre de la cour de ferme devant Dany, Quinquin et son père : « M'sieur Lebleu, ça sent bon la terre, mais ici, elle est aigre ». Le mal est dans la terre, il rôde autour de cet endroit autour duquel tournent tous les crimes (les deux policiers sont sur les lieux car l'aînée des voisins Terrier, Aurélie, a été engloutie par les cochons). Van Der Weyden en avait déjà eu l'intuition quand, après avoir reconnu le cadavre de Madame Campin sur la plage, il déclarait « c'est l'enfer ici ». Un mal absolu aurait envahi le petit territoire local et se propagerait comme

[123] Cantate BWV 146 « Schauet doch ».

un champignon pour « exterminer tous les dépravés ». Dès lors être au cœur de ce territoire serait être, comme le répète Weyden, « au cœur du mal ». Sous la forme du terrorisme, du crime passionnel ou de l'animalité, le mal y exerce partout et indépendamment de l'innocence des victimes. La référence finale à une « zone du démon » nous amène de plus à considérer l'hypothèse d'un cercle infernal dont la cour de ferme serait le centre. La référence au cercle est directe et renvoie à la forme circulaire du blockhaus du début pour signifier que la fin est bouclée : Dany tourne autour de lui même et le commandant est convaincu que « tout tourne autour d'ici ». Le drame comique des personnages est donc d'avoir tourné en rond.

Ces thèses, outre qu'elles sont des suppositions, confirment bien entendu le goût de l'auteur pour le mystère. En tant que telles, elles constituent davantage des fins ouvertes et tournées vers l'infini que des dénouements à proprement parler. Dumont a d'ailleurs explicité l'intention de cette ouverture interprétative :

> J'aime beaucoup la suspension. En général, la résolution est souvent désarmante. Ce qui me plaît dans le suspense, c'est le mystère. J'aime bien ne pas savoir. Et ce que je trouve beau dans une enquête, c'est de ne pas savoir. Le "ne pas savoir" a quelque chose de mystérieux. Et le mystérieux a quelque chose de mystique (…) A la fin, le commissaire dit : "Je rigole, je rigole". Ça veut dire : on rigole depuis le début. Ce n'est pas sérieux. L'enquête est suffisamment mal foutue depuis le début, pourquoi voudriez-vous trouver une logique là-dedans ?[124]

Mimant un récit policier classique, *P'tit Quinquin* prétend solliciter et requérir une intervention de son spectateur pour déchiffrer l'énigme avant de proposer une résolution qui annihile ce rôle. Ainsi, recomposer l'histoire criminelle à partir des traces que Dumont a bien voulu nous fournir paraît vain car *in fine* l'intérêt de *P'tit Quinquin* tient dans le parcours spéculatif effectué par son spectateur.

[124] Claire Varin, « P'tit Quinquin : Bruno Dumont explique la fin de la série », *toutelatele.com*, 2014, URL : http://www.toutelatele.com/p-tit-quinquin-bruno-dumont-explique-le-choix-de-ce-final-64050 (dernière consultation le 20 Juin 2018).

VI.2. Résolution par le regard, résolution par le départ

Ainsi dans *P'tit Quinquin*, Dumont parvient, par différents circuits de regards, à évacuer le mystère dans le blanc des yeux. La fin est contenue dans les regards de Weyden, Dany et Quinquin et dans leurs interactions.

Délesté du mystère autour de l'identité des coupables, *Ma Loute* présente d'autres enjeux à la résolution mais en vient à la même solution scopique. Premièrement, il ne s'agit plus de connaître le coupable mais de voir comment les autres personnages prennent connaissance de cette information. Or, Dumont détourne une nouvelle fois les expectations en faisant perdurer le mystère à l'intérieur du récit et ce jusqu'à la fin du film. En fournissant l'identité des criminels en même temps que leurs motivations dès le début de son histoire, *Ma Loute* prive le spectateur d'une progression herméneutique et d'une « explosion de la vérité[125] » que *P'tit Quinquin* avait tout de même laissé miroiter et perpétue ce sacrilège en faisant perdurer le mystère auprès de ses personnages. Les Brufort ont capturé dans leurs filets de pêche trois victimes au sein de la famille Van Peteghen (Billie, sa mère Aude, et Christian Van Peteghen, l'oncle fou) et les ont ramenés chez eux pour les manger. Ma Loute décide seul de les sauver en les remorquant dans le filet. Les enquêteurs se satisferont d'avoir retrouvé les Van Peteghen sains et saufs et les Brufort ne seront pas inquiétés puisqu' Aude et Christian Van Peteghen ont été rendus amnésiques par les coups de pagaie de la mère Brufort et que Billie saura gré à son ex-amour Ma Loute de les avoir sauvés comme en témoigne leur dernier échange de regards. *Ma Loute* finit sur ce secret sans que le spectateur ait pu partager le plaisir de connaître l'identité du criminel. Empathie empêchée donc entre le spectateur et l'enquêteur mais pas entre Ma Loute et Billie puisque, pendant que tous les autres personnages (la famille Van Peteghen, les policiers, une fanfare réunie à l'occasion de la fin de l'enquête, le prêtre, etc) courent sur la plage après le corps gonflé et volant de Machin, les deux adolescents s'échangent un dernier regard à valeur d'harmonie finale.

Deux effets participent à isoler ce regard en tant que résolution. D'abord, la musique qui était la bande son de l'atterrissage réussi de Machin s'interrompt

[125] Pierre Boileau et Thomas Narcejac, *Le roman policier*, *op. cit.*, p. 34.

quand le regard de Billie se fige, en gros plan, sur celui de *Ma Loute*. Le regard est classiquement désigné comme signifiant par l'interruption d'une partition musicale. Deuxièmement, le regard est isolé par une focalisation graduelle dans les échelles de plans. Dans un rythme quaternaire, un premier plan sur Billie la montre accompagnée de sa cousine tandis que le premier plan sur Ma Loute le montre accompagnée de Nadège, la servante des Van Peteghen qui semble être (re)devenue la petite amie de Ma Loute [Fig. 45, 46]. L'échelle de plans se resserre ensuite pour que Billie et Ma Loute apparaissent respectivement seule et seul dans le troisième et quatrième plan [Fig. 47, 48]. Ainsi, le montage du champ-contrechamp renforce l'idée que leur histoire d'amour dépasse leurs propres conditions sociales respectives. Il faut enlever du cadre la cousine richement habillée de Billie pour que son amour pour Ma Loute soit ressaisi dans la pureté de ses émotions. De son côté, Ma Loute attend que Nadège disparaisse dans le creux de son épaule pour montrer son vrai visage. Le regard est donc conclusif chez Dumont en ceci qu'il marque la traversée de l'émotion d'un corps à l'autre et le passage de l'amour comme sensation. Cette sensation, ici transcrite à la fin du film, revêt un aspect nécessaire et donc universel.

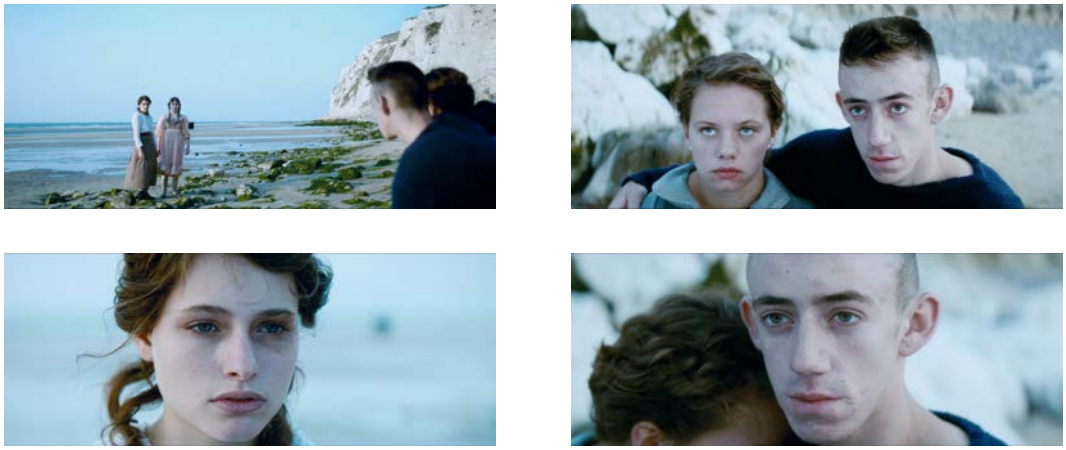


Fig. 45, 46, 47, 48 : Billie et Ma Loute croisent leurs regards une dernière fois. Passage à 1:58:40 dans P'tit Quinquin.

Le regard amoureux est une conciliation classique chez le réalisateur, il l'a déjà éprouvé à la fin de *Flandres* notamment. Avec l'arrivée du comique, Dumont n'a pas hésité à étendre le procédé à des couples plus inattendus tel que celui formé à

la toute fin de *Ma Loute* par Machin et André Van Peteghen [Fig. 49]. Reconnaissant à l'inspecteur de lui avoir ramené les membres de sa famille, André est soulagé de voir le corps de Machin s'écrouler sur la plage à tel point qu'avant de le relever, il l'embrasse dans le cou. Puis ils se fixent tous deux, André Van Peteghen répétant « Merci, Machin, Merci ». Puis c'est au tour de Machin d'embrasser André. Dans cette longue étreinte est célébrée la réunion impossible non seulement de deux corps sociaux mais aussi de deux modalités d'être comique. Entre un acteur dit amateur et un autre professionnel, deux façons de jouer la comédie sont alors exaltées. C'est la communion de deux corps s'exprimant de façon totalement inverse mais que le film a aimantée. La résolution évacue la dissension. En ce sens, le cinéma de Dumont est venu jouer son rôle de jonction et a fait rencontrer, par le regard, ceux qui n'étaient pas destinés à se regarder. Le regard est un moment sacré de contact retrouvé in extremis et, à cet égard, il forge un sentiment de totalité et de plénitude grâce à sa force de dépassement indescriptible.



Fig. 49 : Machin et André Van Peteghen s'étreignent longuement après que le premier soit descendu du ciel. Passage à 1:57:33 dans P'tit Quinquin.

Aussi, l'enquête est, dans *P'tit Quinquin* et *Ma Loute* comme dans *L'Humanité*, toujours déçue. Plus encore, les deux œuvres parviennent à la conclusion que le mécanisme rationnel et logique de l'enquête élabore moins de vérités qu'un simple regard. L'enquête ne débouche sur rien tandis que le regard dit tout, la raison menée à son terme éclate le sens là où le regard permet la communion.

Dans *Ma Loute*, le film a besoin de la grâce d'un regard amoureux pour que sa fin se produise *ex vi termini* et pour que Billie et sa cousine puissent partir dans le point de fuite qui les mènera jusqu'à la communauté réunie plus loin sur la plage. Le regard mène au départ, le permet, l'autorise. Les deux jeunes filles s'éloignent progressivement tandis que la caméra panote vers le couple Ma Loute-Nadège. Dumont, comme au début de *P'tit Quinquin* avec la grimace de Quinquin qui arrêtait net le sentimentalisme, anticipe alors le maniérisme qui peut émaner d'une telle situation en faisant chuter, une dernière fois, ses protagonistes. Sur les genoux de Ma Loute, Nadège tombe et fait basculer le couple hors-champ. Ils disparaissent pour que la dernière image qui nous soit offerte ménage l'ambivalence du gag burlesque (la chute) et du drame de l'amour empêché. Ma Loute laisse Billie partir au loin et tous deux referment le passage de leur vie que fut leur idylle et que représente le film. Regarder puis partir, éprouver avant de s'éloigner, tel est le chemin final accompli par les protagonistes.

Si elle ne repose pas sur un regard, la fin de *Jeannette* travaille l'idée de départ dans toute son ampleur philosophique. Jeanne s'en va de Domrémy avec son oncle [Fig. 50]. Ce départ marque un point de non-retour dans les deux sens du terme. Nous savons d'abord que Jeanne ne reviendra pas, que le voyage qui débute la mènera vers le champ de bataille puis la mort. La fin de Jeannette ne consiste pas seulement en un départ, et l'on pourrait y inclure la scène où Jeanne parvient à convaincre son oncle de l'accompagner et le début de leur voyage. Cet agencement narratif nous est indiqué par le travail de Paul Ricœur sur la théorie du récit et sur les fins. Selon celle-ci, chaque conclusion nécessite une rupture, un point de non-retour que Ricœur conceptualise sous le terme de passage de l’immanence du récit à l’imminence de la fin du récit. Cela établit que tout récit fonctionne sur l’idée d’une fin immanente (la mort de Jeanne au bûcher ou au champ de bataille), sans cesse remise à plus tard par la présence d’une « crise » (Jeanne est retenue par les siens), mais qu’un point de passage concomitant à la fin de la crise permet de passer à l’imminence de la fin du récit. Tout se jouerait alors au moment où Jeanne affirme sa voix discordante, où elle prend le pas sur son amie Hauviette et son oncle. La crise serait dans la disjonction de Jeanne avec son territoire. C’est ce point de passage qui nous intéresse et les conventions de représentations qu'il implique : « La crise ne marque pas l’absence de toute fin,

mais la conversion de la fin imminente en fin immanente.[126] ». Bien que le film abandonne le récit du mythe en plein milieu, il ne s'achève pas sur un point d'interrogation concernant les émotions et les pensées du personnage principal. Le spectateur est en mesure de répondre à la question que pose le film - c'est-à-dire comment est né l'engagement de Jeanne D'Arc – et peut trouver une solution aux émotions suscitées par l'appel divin. Nous assistons alors à un climax narratif puisque ce moment correspond à un changement irréversible et absolu qui marque autant la fin du film que le début du mythe : le point de passage propre à Jeannette semble se situer dans l'au revoir qu'elle adresse à ses parents qui ne se doutent de rien. L'adieu caché aux parents annonce la mort de la jeune fille et la naissance de la combattante. La fin de *Jeannette* serait – comme celle de P'tit Quinquin - tournée vers l'infini et le non-défini. A la fois signifiante et vide, elle permet d'aller contre le temps du mythe et d'empêcher tout arrêt sur image. La chute de l'oncle avant de monter sur le cheval termine ainsi de tuer le mythe dans l'œuf tandis que la partition musicale marque ce point de non-retour avec les bruits de sabots du cheval dans l'eau qui envahissent progressivement la composition au point de fonctionner comme une forme de vague musicale de plus en plus intense et rythmique. Après avoir déréalisé l'espace des dunes, devenu abstrait pour mieux contenir un mythe intemporel, Dumont rattache le personnage historique à la vie présente que métaphorise le contact avec l'eau et le comique de geste. Dumont persiste et signe son refus de situer son récit dans une époque de référence pour mieux façonner sa *Jeannette.* Le départ marque paradoxalement un arrêt dans le déroulé biographique, il est restrictif car, en ne continuant pas dans la voie attendue, le film signifie par sa conclusion que l'intensité était dans l'avant, dans ce qui préfigurait le mythe.

[126] Paul Ricoeur, *Temps et Récit 2. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 49.



Fig. 50 : Jeanne et son oncle partent de Domrémy. Passage à 1:46:59 dans Jeannette.

Nous pensons ainsi avoir démontré que le comique cinématographique de Dumont n'est pas dans des histoires en elles-mêmes drôles, mais dans la façon de les raconter, la dramaturgie. L'histoire est sombre mais c'est parce qu'elle n'est pas traitée sombrement que les films sont drôles. Le drame initial par lequel débutent *P'tit Quinquin* et *Ma Loute* fournit en effet à la comédie un terreau durable. Le mystère émanant de l'acte meurtrier fondateur de la diégèse est d'autant plus grand qu'il prend sa source dans le concret le plus prosaïque. En ce sens, les histoires des films frôlent quelquefois le tragique mais leurs récits autorisent un rire salvateur. Au cœur de la disjonction, l'écriture de *P'tit Quinquin* prend en compte les habitus du téléspectateur en matière de série télévisée pour produire un rire réflexif sur ses rouages narratifs. *Ma Loute* fait également rire de la norme par une construction favorisant la comparaison entre les classes sociales qu'elle dépeint. Le choc qui s'opère par les points de rencontre entre ces univers à priori sans rapport emmène ainsi le récit meurtrier de *Ma Loute* vers le risible et confronte le spectateur à certains tabous de représentations. *P'tit Quinquin* marque également une véritable révolution épistémologique dans le travail de conception de l'univers diégétique car les contraintes du format sériel ont amené le réalisateur à reprendre à son compte certains principes narratifs tels que la répétition, la digression et la multiplication des protagonistes. *Ma Loute* comme *Jeannett*e se sont inscrits dans la continuité du travail de caractérisation de *P'tit Quinquin* en proposant une plus

grande variété de personnages et en associant des registres comiques à chacun d'eux. Quant au mode de narration choisi, *P'tit Quinquin* et *Ma Loute* s'éloignent de la structure narrative duelle qui fait la particularité du récit policier. En effet, ni *P'tit Quinqui*n ni *Ma Loute* ne reposent sur ce que Tzetan Todorov définit, après bien d'autres, comme une dualité entre « l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête. (…) la première, celle du crime, raconte ce qui s'est effectivement passé, alors que la seconde, celle de l'enquête, explique comment le lecteur (ou le narrateur) en a pris connaissance »[127]. *P'tit Quinquin* ne privilégie même aucune des deux histoires puisque la remontée à rebours vers l'explication du premier crime est incomplète (grâce aux explications de la police scientifique, l'on présume que le criminel a d'abord tué Mme Lebleu avant de la faire ingurgiter à une vache mais l'identité de celui-ci restera inconnue) et redoublée, dès la fin du premier épisode, par une succession d'autres crimes. La construction de Jeannette repose également sur un refus de la structure narrative lié au genre du biopic puisqu'elle propose sur une anti-intrigue et une ironie dramatique qui vont contre le temps du mythe.

La ressource permanente du rire se trouvant dans l'enchaînement des péripéties, dans le savant mélange de gags et d'ironie dramatique, le second mouvement de notre analyse visait à expliquer que les films reposaient sur une permanente disjonction dans la logique narrative. Outil principal de cette disjonction, le champ contrechamp serait également emblématique de la volonté nouvelle chez Dumont de créer du comique au montage à partir d'éléments hétéroclites au tournage. La propriété principale de la péripétie Dumontienne serait ainsi de croiser la logique du *whodunit* (*P'tit Quinquin, Ma Loute*) ou de l'apparition divine *(Jeannette)* avec celle de l'absurde. Tournées vers l'infini, les fins des œuvres de notre corpus ont toutes en commun une conclusion par le sentiment, d'un regard, d'une étreinte ou d'un départ. Ce sont des fins non-définies qui permettent aux films d'échapper à la dictature du genre et du format pour se frayer un chemin propre vers la comédie dans le cas de *P'tit Quinquin* et *Ma Loute*, vers une légèreté salvatrice dans le cas de *Jeannette.*

[127] Tzetan Todorov, *Typologie du roman policier* , in Poetique de la prose, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1971, pp.57-58.

Partie 3 – Le personnage dumontien, essence dramatique devenue corps comique

Comme le renseigne le mémoire d'Estelle Bayon[128], le corps a toujours constitué une problématique centrale chez Dumont. Le passage de Dumont au comique a cependant bouleversé la façon dont l'auteur le façonne. Les personnages sont désormais caractérisés pour faire rire le spectateur. Ils obéissent à des caractères comiques (le grincheux, le fou, le timide, etc.) tandis que la physiologie des acteurs commande l'écriture du personnage. Mais cette recherche du rire interrompt-elle pour autant le questionnement de l'essence humaine que poursuivait l'auteur dans ses précédents films ? Les personnages sont-ils toujours en quête de la sensation du divin et/ou de l'amour ? La vocation comique est-elle conciliable avec une essence dramatique ? Pour répondre à ces questions, nous nous intéresserons plus particulièrement au corps du héros dumontien, qui sert de support au comique, en insistant sur trois points : sa vulnérabilité, qui va de pair avec une marginalité, et son langage. Les personnages que nous étudierons ici ne seront pas tous comiques car il nous semble important de dire que la fonction comique n'est pas réservée à tous les personnages dans les films de notre corpus. C'est justement parce que certains personnages portent le romantisme et le sacré, que d'autres paraissent comiques. Le comique, comme l'amour, est réservé à certains personnages.

Cette partie est pensée de façon à concilier les deux premiers mouvements de notre travail : l'étude du personnage mêle la question du tournage (l'acteur) et celle de l'écriture (la caractérisation). Parce qu'il a subi physiquement la disjonction comique, mais qu'il a gardé son essence dramatique, le personnage est au cœur de notre problématique.

[128] Estelle Bayon, « Corps, espaces, sensations. Le cinéma de Bruno Dumont », *op.cit.*

VII. Vulnérabilité et marginalité du personnage dumontien

Une première disjonction se produirait par la représentation d'êtres invisibles que la fiction et la société évitent et repoussent : les marginaux[129]. Les personnages des films de notre corpus portent la trace de cette marginalité. Les corps sont bossus (André Van Peteghen), boiteux (Weyden), obèses (Machin), les visages sont tordus (Quinquin), acnéiques (Ma Loute), criblés de tics (Weyden, Dany), ornés de dents pourries et/cassées (Carpentier, Ma Loute)[130]. Dumont montre des corps différents. A cet égard, vulnérabilité et marginalité vont de pair : le personnage est d'autant plus menacé qu'il ne répond pas à la norme. Mais la vulnérabilité, comme la marginalité, est inscrite dans sa condition du personnage comique. Il ne doit pas s'adapter s'il veut continuer à faire rire. Ce rire, accusé quelquefois et par quelques-uns de relever de la moquerie, doit être analysé en repartant de ceux qui le provoquent, en l'occurrence non seulement des acteurs mais, plus précisément, des acteurs principalement amateurs. A deux journalistes du magazine des Inrockuptibles qui doutaient de ses intentions à l'égard de ceux-ci (« on ne sait pas trop si vous avez de l'empathie pour vos personnages ou si vous vous moquez d'eux.[131] »), Bruno Dumont s'est fendu d'une réponse qui nous semble constituer une bonne introduction à la réflexion :

> Mais enfin, c'est impossible de travailler avec des gens si vous vous foutez de leur gueule ! Si on n'aime pas ses acteurs, ils ne vous donnent rien. Quand j'entends ce genre de remarques, comme quoi je serais condescendant, moqueur, je me dis que ceux qui les profèrent n'aiment pas les gens. Je filme les gens simplement, tels qu'ils sont. Le garçon qui joue *P'tit Quinquin,* il est comme ci et

[129] Par marginal nous entendons classiquement toute personne « vivant ou se situant en marge d'un groupe social déterminé ou plus généralement de la société dans laquelle elle vit. » ou « qui est en marge de ou n'est pas conforme aux normes, aux critères admis ou retenus dans un système donné »
Voir « Marginal », sur *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales,* [http://www.cnrtl.fr/definition/marginal] (consulté le 19 juin 2018).

[130] La liste que nous venons de dresser ne concerne que des personnages masculins. Le corps des personnages féminins ne semble pas servir les mêmes difformités comiques. sans que nous nous expliquions

[131] Serge Kaganski, Oliver Jovard, « Entretien avec Bruno Dumont», *Lesinrocks.com*, mis en ligne le 18 septembre 2014, URL : https://www.lesinrocks.com/2014/09/18/cinema/bruno-dumont-11525040/ (dernière consultation le 14 juillet 2018)

> comme ça, dans la vie comme dans le film, voilà, je ne vois pas ce que ça a d'extraordinaire[132].

La question morale ne nous paraît pas être la plus judicieuse et nous veillerons à toujours replacer ces choix de casting dans des problématiques propres au cinéma de Dumont, c'est-à-dire localisées très précisément dans la société rurale du boulonnais. Nous nous intéressons davantage à la façon dont Dumont redouble la disjonction car celle-ci ne concerne pas simplement le choix de l'acteur. Prendre un acteur qui ne correspond pas physiquement aux normes de la représentation cinématographique permet à l'auteur de traiter l'idée de la marginalité au sein de la diégèse. C'est un effet de réel. Trois types de personnages nous semblent intéressants pour étudier cette double disjonction.

VII.1. L'enfant

La première figure sur laquelle nous aimerions revenir est celle de l'enfant. Nous ajouterons même les deux adolescents (Ma Loute et Billie) à notre analyse car ils relèvent de principes de caractérisation semblables. Les titres des films de notre corpus nous amènent à une première remarque : bien que *P'tit Quinquin, Ma Loute* et *Jeannette* soient tous des personnages éponymes, seule la dernière est incontestablement le personnage principal de son film. Quinquin partage l'affiche avec le duo Weyden-Carpentier tandis que Ma Loute est inscrit dans l'histoire criminelle de sa famille et sa propre histoire d'amour. Le spectateur pourrait s'attendre à ce que l'œuvre se concentre sur le personnage nommé mais il n'en sera pas entièrement le cas. En effet, les personnages d'enfants évoluent dans des environnements antagonistes et devront évoluer contre les autres protagonistes : Ma Loute veut dépasser sa classe sociale pour vivre son histoire d'amour avec Billie tandis Jeannette désire partir faire la guerre et doit pour cela aller contre les voix orthodoxes qui la retiennent. Dans *Ma Loute* et *Jeannett*e, l'enfant lutte pour aimer mais cet amour le pousse à la marge. Jeanne est également amoureuse, mais de dieu, une entité rendue palpable par les plongées de la caméra [Fig. 51]. Dans ces deux films, l'amour marginalise l'enfant, le mets en péril par rapport à un territoire donné. Le parcours initiatique de l'enfant ou de l'adolescent passe par

[132] *Id.*

l'affirmation d'une conviction qui induit une séparation avec la famille et le milieu social de naissance. L'amour adolescent crée une disjonction parce qu'il implique chez le personnage une mise à distance et donc une critique de sa propre famille. C'est ce qui rapproche *Ma Loute* de *West Side Story* ou de *Roméo et Juliette*.
Ce parcours ne termine ni vraiment sur un échec ni sur une réussite : Jeannette réussit à partir de Domrémy mais doit pour cela mentir à ses parents, Ma Loute a sauvé la vie de Billie après l'avoir menacé et blessé, etc.



Fig. 51 : A la fin d'un moment musical, Jeannette regarde le ciel. Passage à 25:20 dans Jeannette.

L'enfant apparaît également marginal parce qu'il semble être le plus raisonnable au sein de la communauté d'adultes. Nous pourrions même aller jusqu'à dire que chez Dumont, tout le monde est fou sauf les enfants. L'enfant est classiquement l'incarnation de l'innocence, d'une âme plus pure que celle des adultes et donc moins corruptible par le mal ambiant. L'amour certes le marginalise mais cette marginalité le protège du drame. Quand, dans *P'tit Quinquin* et *Ma Loute*, les couples se murmurent des mots doux tels que « mon amour » et s'enlacent, ils semblent se protéger de l'extérieur. L'étreinte permet une unité et une sécurité que les parents ne garantissent pas. L'idée de l'abandon est également très forte dans *Jeannette* car les parents de Jeanne n'apparaissent qu'à la fin du film et parce que les autres enfants que croise l'héroïne semblent eux aussi laissés à leurs propres sorts. Le moment qui exprime le plus directement cet

abandon est celui dans lequel deux jeunes frères affamés parcourent les dunes en demandant à Jeanne de quoi manger. La séquence se termine par une réunion des trois enfants à l'intérieur du petit bois où le fleuve puise sa source [Fig. 52]. Jeanne donne à chacun du pain puis prend la main du plus grand pour débuter une ronde. Les enfants se mettent alors à rire et célèbrent le refuge qu'ils établissent temporairement.



Fig. 52 : Jeannette distribue le pain à deux frères affamés. Passage à 08:48 dans Jeannette.

Le contact, ici simplement établi par des mains qui se tiennent, sauve. Plus encore, l'étreinte des couples Quinquin-Eve et Ma Loute-Billie prend à chaque fois l'aspect d'un miracle qui marquerait le passage salvateur de l'amour après le spectacle de l'ignominie. D'ailleurs Weyden atteste le caractère sacré de l'événement par deux fois au cours de *P'tit Quinquin*. La première fois quand il remarque dans la voiture de police que Quinquin et Eve se tiennent la main, la deuxième fois quand, à la fin de la série, il poste sa main sur son cœur en voyant Quinquin consoler Eve de la mort de sa sœur [Fig. 53]. Le spectateur pourra alors se remémorer le moment où, au sortir de la messe d'enterrement de Mme Lebleu, les deux prêtres de *P'tit Quinquin* professaient que, face aux crimes horribles, le salut viendrait des enfants.



Fig. 53 : Weyden est touché par l'amour des enfants. Passage à 2:13:04 dans P'tit Quinquin.

Ainsi, l'amour d'enfance ou d'adolescence est à la fois ce qui met en conflit et ce qui protège, ce qui marginalise et ce qui réunit. Mais la sentimentalité liée à ce repli (sur soi et sur l'être aimé) empêche la figure de l'enfant d'accéder à un pouvoir comique. En fait, les seuls personnages d'enfants véritablement comiques sont dans *P'tit Quinquin.* Ce sont Quinquin et ses deux copains. La composition de ce trio est même proprement comique. Les deux adjudants de Quinquin répondent à un jeu de proportion car l'un est grand et maigre tandis que l'autre est petit et obèse. L'action se déroulant, comme celle de *Ma Loute*, pendant les vacances scolaires d'été, la « bande de morveux » comme se plaît à l'appeler Weyden, a le temps de mettre son nez partout et trace ainsi un fil rouge dans l'histoire. La bande a une fonction perturbante et son comique provient la plupart du temps de son interaction avec les gendarmes. A l'inverse du duo de gendarmes, les trois enfants ne sont pas tout le temps comiques : la bêtise enfantine peut faire rire (comme quand l'un d'eux se blesse à cause d'un pétard mal lancé) ou inquiéter (les scènes où les trois garçons s'évertuent à chasser « les négros »).

De manière générale[133], l'enfant, dans les films de notre corpus, n'est pas un personnage comique. L'amour le protège du drame comme de la comédie. Nous avons précédemment vu qu'un manque d'empathie était nécessaire au rire, or il est fort probable que le spectateur s'identifie spontanément à l'enfant parce qu'il

[133] Nous aurions pu retenir l'enfant ch'tiderman comme figure comique mais sa seule apparition ne nous permet pas de la considérer en tant que personnage.

occupe dans le récit la même position que lui, c'est-à-dire celui de témoin impuissant qui se définirait – à l'inverse des autres protagonistes – comme raisonnable. L'enfant sauve le récit de la fatalité en provoquant une identification.

L'identification est encore plus subtile dans le cas du personnage de Billie dans *Ma Loute*. Ce personnage ne figurait pas dans le scénario original [**annexe 2**] mais a pris une importance considérable au tournage. S'il n'est pas comique, ce personnage résume à lui seul ce qu'est l'importance de la notion de marginalité chez Dumont**.** Nous écrivons « Billie », mais nous aurions pu également la(le) nommer « Billy » tant le personnage s'affiche tantôt dans des tenues de femme, tantôt dans des habits d'homme. Alors que Billie dit d'abord à Ma Loute qu'elle est une fille qui « se déguise » en garçon, sa mère l'appelle « mon Billie », « mon garçon » et sa tante parle d'elle (ou de lui) en tant que « gentil garçon ». Billie est en fait androgyne, elle concilie les deux sexes. Sa voix au timbre neutre et sa silhouette ambivalente participent d'une duplicité et le film entretient longuement ce doute. Il nous est impossible de savoir si Billie est un(e) androgyne ou un(e) transsexuel(lle). André Van Peteghen, son oncle, remarque au début du film que « Billie est redevenu(e) un garçon », sans que l'on puisse comprendre si cette (re)transformation induit un sexe de départ. Billie tombe immédiatement amoureuse de Ma Loute lors de la scène d'ouverture quand la voiture des Van Peteghen double les Brufort à pied. Remarquons une nouvelle fois l'importance du jeu onomastique. Dans cette histoire d'amour, Dumont a pris le soin de nommer un jeune homme avec un pronom possessif féminin ("Ma" Loute) et une jeune fille avec un nom masculin (Billie). Billie fait croire à Ma Loute qu'elle est une fille et le drame survient quand Ma Loute porte Billie pour traverser la baie et se rend compte qu'il(elle) a des testicules. Au-delà de cet amour impossible, Billie pourrait être un personnage marginal, puisque fruit d'un inceste (André Van Peteghen aurait violé sa sœur Aude) et androgyne. Elle pourrait être rejeté(e) de sa famille d'autant plus à l'époque dans laquelle se déroule le film. Pourtant il n'en est rien. Elle est plutôt celle qui fait le lien entre les familles notamment dans la scène de fin de procession où il(elle) force sa mère à venir saluer les Brufort. Elle est une force qui casse les barrières sociales et normatives, les oppositions de classes comme de sexes. Sa marginalité la protège de la folie de sa famille et, alors que son père, sa tante et sa mère sont dans la fausseté (de la parole comme du

déguisement), Billie demeure authentique. Force de marginalité, elle relève, par contraste, l'hystérie qui l'entoure. Une nouvelle fois, le romantisme sauve de la furia comique.



Fig. 54 : Jeanne et son oncle partent de Domrémy. Passage à 1:46:59 dans Jeannette.

VII.2. L'enquêteur

Le personnage de l'enquêteur n'est pas nouveau chez Dumont. Le personnage de Pharaon dans *L'Humanité* avait en effet précédé Weyden, Carpentier, Machin et Malfoy. Pharaon était un personnage distant, hermétique à bien des égards, au visage vidé de toute expression. Sa vulnérabilité naissait de la perte de sa femme et de son enfant mais également du fait qu'il était seul face à l'horreur du crime qu'il devait résoudre. Les nouveaux enquêteurs de Dumont subissent également une vulnérabilité propre à leurs fonctions mais celle-ci sert dorénavant un dessein comique. Nous avons précédemment vu que, dans le cas de *Ma Loute* et de *P'tit Quinquin*, le spectateur profitait de sa position de sachant pour se moquer de l'enquêteur constamment berné. Dès lors une grande part du comique de ces films proviendrait de la faillibilité comique du personnage incarnant l'autorité de la loi. La quête de la vérité le pousserait à la marge, à distance non seulement d'une communauté qu'il se doit d'observer pour enquêter mais également du spectateur qui jouirait de son incompétence.

Une première marginalité naît de son rôle d'*actant*, c'est-à-dire nécessaire à l'existence du récit : sans policier pas de série policière, sans enquêteurs pas de récit d'enquête. L'enquêteur est le sujet principal et son objet, la recherche du criminel, est nécessaire au fonctionnement et au déroulé du film. En ce sens, son rôle d'actant l'empêche d'être un personnage en tant que tel. En étudiant l'onomastique des personnages, nous pouvons voir les noms propres suggèrent cette anonymisation : Machin bien sûr, mais également Carpentier, un nom très répandu dans le nord de la France. Il y a une perte d'individualité dès l'évocation du nom notamment dans celui Malfoy, qui rappelle un caractère (mauvaise foi). Le nom de Van Der Weyden, comme celui de Pharaon de Winter, renvoie au nom d'un peintre admiré par Dumont et induit un rapport immédiatement double au personnage. L'absence de prénom peut signaler d'une part un individu sans véritable identité et d'autre part une essentialisation. La simple prononciation de "Van Der Weyden" évoque également une bizarrerie qui condamne le personnage à l'excentricité. Ainsi, le commissaire, quand il aventure sa réflexion au-delà des faits, est capable d'extrapolations poétiques et philosophiques et n'hésite pas à déduire, en observant les éléments de l'enquête, que des choses échappent à l'expérience humaine. Mais la plupart du temps il jure et rouspète. Le nom devient la première modalité de son portrait, le paratexte crée un horizon d'attente comique.

Une seconde marginalité, nécessaire au comique de caractère, résulte de l'échec à résoudre l'enquête. Ce comique est également parodique et varie selon que l'on considère individuellement les enquêteurs ou l'univers fictionnel dans lequel ils s'inscrivent. Dans *P'tit Quinquin*, les deux gendarmes font montre d'incompétence mais de deux différentes façons : Van Der Weyden, par hésitations répétées, ses colères inteampestives (contre les enfants ou contre Carpentier), Carpentier par la construction simpliste de ses raisonnements. Doté, comme tout personnage d'inspecteur, d'un surnom énigmatique (le « brouillard »), Van Der Weyden est un personnage atypique : le maire et les anciens combattants se demandent s'il n'est pas fou mais le procureur semble le traiter comme un collaborateur compétent. Comme le spectateur, Carpentier paraît indécis quant à la façon de considérer son supérieur et, semblant toujours deviner avant lui, voudrait quelquefois contester son autorité. Mais les intuitions de Carpentier se révèlent

fausses car formulées à partir de constats un peu hâtifs et de schémas à la simplicité trompeuse. Crédule, tombant dans tous les pièges de l'enquête, il apparaît également comme un personnage dépourvu d'instinct, au contraire de Van Der Weyden qui semble quelquefois traversé de certaines visions, notamment celle qui l'amène jusque dans la cour de ferme finale de la famille Lebleu (« tout tourne autour d'ici, à mon avis »). Aucun des deux personnages n'échappe cependant à la facétie burlesque et démiurgique qui masque la vérité mais Van Der Weyden élucide certains mystères, certes peu satisfaisants, comme celui de l'identité d'un peintre[134] dont la croupe d'un cheval blanc lui rappelait l'œuvre.

Le duo de *Ma Loute,* formé par l'inspecteur Machin et son "second[135]" Malfoy, est composé selon ce même jeu de déséquilibre mais repose davantage sur une distinction physique, Machin, l'inspecteur obèse à la voix perçante étant accompagné de son jeune second Malfoy (prononcé « Malfoi »), petit bonhomme roux et taiseux aux paupières à demi-fermées. Dès la première séquence, Malfoy se présente comme celui détenant l'information, capable de récapituler les événements préalables à l'arrivée du spectateur dans la fiction. Machin semble être moins au courant et est à cet égard le relais nécessaire à l'entrée du spectateur dans la fiction. Il est le chef qui ne dirige pas, le sachant qui ne sait rien. Mais il est important de noter que son incompétence professionnelle apparaît consubstantielle de l'univers comique du film. En effet, les deux familles entre lesquelles les deux enquêteurs se baladent ne peuvent juger les enquêteurs car d'une part les Van Peteghen sont fous et les Brufort sont rustres. D'ailleurs André Van Peteghen, pendant un repas de famille, déclare à propos de l'enquête sur les disparus que « la situation est sous contrôle » puisque l'inspecteur Machin lui apparaît « tout à fait investi ». Le spectateur aurait jugé l'inverse mais André Van Peteghen en est certain. Contrairement à Weyden, Machin et Malfoy ne subissent pas de marginalisation au sein de la communauté dans laquelle ils évoluent.

En fait, la marginalité concerne davantage la représentation, c'est-à-dire ici une représentation marginale du corps policier. La disjonction se situerait dans une caractérisation originale d'un personnage iconique du cinéma et de la fiction télévisuelle. Ni courageux ni taciturne, l'enquêteur chez Dumont est marginal

[134] Paul Rubens (1577-1640), un peintre baroque flamand renommé notamment pour ses grandes toiles mythologiques.

[135] Son grade n'étant pas précisé.

parce qu'il échappe à ce que la sémiologie nomme la prédésignation conventionnelle : son drame comique est ne pas correspondre aux caractéristiques imposées par le genre policier. La marginalité se définit en fonction d'une norme qui est ici moquée. Dès lors, raisonnements laborieux ainsi que mauvaises déductions et jugements moraux (notamment sur les mœurs[136] des victimes et des disparues) paraissent inappropriés dans la bouche de personnages incarnant l'autorité de la loi mais, répétés constamment au fil de l'enquête, ils deviennent de véritables outils de mise à distance ironique désignant les mécanismes usés de la mise en fiction de l'enquête policière. Van Der Weyden, Carpentier, Machin et Malfoy sont loin de ressembler aux enquêteurs traditionnellement guidés par la raison tels Sherlock Holmes et Watson. Au contraire, ils constituent des contre-modèles car leurs réactions face aux crimes sont proprement comiques et s'éloignent de l'ascèse et de l'impassibilité que l'on constate par exemple dans des polars ayant pour héros des "policiers torturés" (selon l'expression consacrée). Les deux œuvres jouent de ces représentations surannées du détective et s'amusent du pouvoir de déduction qui lui est traditionnellement associé. Par exemple, dans *P'tit Quinquin*, le légiste indique aux enquêteurs que les corps humains n'ont pas étés introduits par l'arrière-train de la vache mais par la bouche, ce qui implique que le meurtrier ait découpé les corps, mis les corps des victimes dans les champs pour que les vaches les mangent puis tué les vaches. En fait, d'après les analyses, les vaches sont malades de la vache folle et, comme les vaches ne sont normalement pas carnivores, le lieutenant Carpentier en déduit que les vaches folles sont capables de manger des corps humains. La démarche est bien celle d'un enquêteur, collectant les témoignages et les analyses, les rassemblant pour mieux comprendre et ensuite proposer une théorie qui unifie les perceptions. Mais, comme souvent dans *P'tit Quinquin*, les différentes étapes de la déduction sont énoncées à haute voix (« Donc là vous êtres en train de me dire... », « ça voudrait dire que.. », « Arrêtez-moi si je me trompe mais...»), ce qui ne manque pas d'annihiler la puissance dramatique de toute révélation. Une méthode hypothético-déductive est bien à l'œuvre mais elle perd son brio car formulée dans une langue familière voire grossière (Carpentier répète les références au « cul d'la vache »).

[136] Dans *P'tit Quinquin*, Van Der Weyden se demande pourquoi Mme Campin s'est « enamourachée d'un cultivateur » en la personne de M.Lebleu et dans *Ma Loute*, Machin se demandent si Ma Loute et Billie ne sont pas des « pédérastes » (parce qu'ils partent du principe que Billie est un garçon).

La visite - tant attendue et souvent centrale dans les fictions policières - à la police scientifique donne l'occasion à Carpentier d'aller « des faits à une théorie provisoire qui lui permet de revenir aux faits pour voir si elle les explique tous[137] » mais il le fait directement après avoir pris connaissance des faits, sans donner l'impression de réfléchir, ce qui empêche « l'excitation *sui generis*[138] » de l'histoire policière. Le mouvement de la pensée s'emparant de l'évidence est si visible sur le visage du personnage et de façon si transparente que cela apparaît forcé, non naturelle, et donc intrinsèquement risible.

Les enquêteurs de Dumont ne se rapprochent pas non plus des enquêteurs téméraires, tels Starsky et Hutch [Figs. 55 et 56]. Leurs corps ne leur permettent pas d'être dans l'action et de l'impulser. Weyden-Carpentier et Machin-Malfoy provoquent plutôt le rire par leur manque de variétés dans leurs attitudes physiques et émotionnelles liées aux meurtres. En constatant la monstruosité des crimes, Weyden et Carpentier se montrent en effet démunis voire même quelquefois scandalisés, regardent la victime sans bouger puis s'en vont du lieu du crime en une course boiteuse (le fameux « à moi Carpentier » en marquant le top départ). L'accélération, des pas ou de la voiture (la Renault Mégane que peine à conduire Carpentier ou la vieille voiture conduite par Malfoy) et la roulade du corps (Machin) marquent cette impossibilité de se calquer sur le bon rythme, celui des faits. Cela est palpable dans les répliques récurrentes des deux duos d'enquêteurs, il y a toujours un « truc pas clair », ils savent que quelque chose se trame mais ils ne sauront jamais quoi, n'arriveront jamais au bon moment et se tromperont toujours de pistes. Machin et Malfoy sont toujours géographiquement proches de l'endroit des disparitions mais, tels Dupont et Dupond, ils arrivent toujours trop tard [Figs. 57 et 58]. Leur incompétence est ontologique et les condamne à une marginalité. Ainsi, s'ils prennent toujours le plus long chemin pour aller d'un point à un autre, cela tient en fait à une caractéristique générale du personnage comique : l'étrangeté de sa présence décalée dans une situation, sa marginalité. Le visage toujours en mouvement de Van der Weyden, criblé de tics, peut suggérer cette impossibilité de se fondre dans la narration, de réagir aux événements.

[137] Pierre Boileau et Thomas Narcejac, Le roman policier, PUF, Paris, 1975, p.28.
[138] *Id.*

Le rire du spectateur vient donc sanctionner (et corriger dans une perspective bergsonienne) la vulnérabilité de l'enquêteur, son manque de nuances et d'intuitions, son défaut d'action par rapport à ce qu'il attend d'un personnage fictif d'enquêteur. Dès lors, les scènes qui les montrent reprenant à leur compte certaines représentations imposées par le genre policier ne les ramènent pas vers la norme mais désigne ces codes comme ridicules. Les deux œuvres sont ainsi riches en *topoï* et l'on pourrait citer nombre d'actions stéréotypées (les dérapages automobiles de Carpentier, les coups de feu immotivés de Weyden, la sirène de police qui résonne gratuitement), de situations déjà vues (l'interrogatoire, la recherche de corps, le départ d'un lieu qui occasionne un dialogue au-dessus puis à l'intérieur d'une voiture, etc.) ou quelques costumes déjà portés (lunettes de soleil pour Weyden et Carpentier, chapeaux melon et costumes cravates pour Machin et Malfoi). Les enquêteurs supportent en fait physiquement une fonction référentielle. Leur marginalité sert à moquer la norme. En cela, ils sont à la fois victimes et agents d'un comique parodique.





Fig. 55 : Weyden et Carpentier à bord de la voiture de gendarmerie. Passage à 54:33 dans P'tit Quinquin.

Fig. 56: Starsky et Hutch à bord de la Ford Torino dans la série Starsky & Hutch



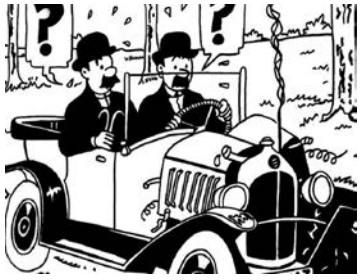


Fig. 57 : Machin et Malfoy partent à la recherche des membres disparus de la famille Van Peteghen. Passage à 1:48:25 dans Ma Loute.

Fig. 58 : Les personnages Dupond et Dupont dans Tintin d' Hergé.

VII.3. Le personnage atteint de handicap mental

Enfin, intéressons-nous à une particularité très propre aux films de notre corpus, c'est-à-dire la présence nombreuse de personnages atteints de handicap mental. Ici, il s'agit bien de représenter une population marginale et peu montrée au cinéma comme à la télévision. Au même titre que celle du fou ou du lépreux, la figure de la personne en situation de handicaps mentaux occasionne un sentiment ambivalent, elle cristallise les peurs collectives tout en inspirant la pitié. Le sujet, épineux, de la représentation des personnes dites « handicapées » nous oblige d'abord à définir deux termes problématiques. D'abord « handicap », soit « Hand in cap », terme anglais signifiant littéralement « main dans le chapeau » et qui traduit de ce fait une situation négative. Ensuite, et plus spécifiquement, le handicap mental pour lequel nous nous rapportons à une littérature spécialisée : « En dépit de l'impossibilité de donner une définition consensuelle du handicap mental, le lien avec la déficience cognitive et le retard intellectuel est unanimement reconnu.[139] ». Les critères définis, on pourra nous objecter qu'ils ne sont pas suffisants pour préjuger de leur pertinence quant aux acteurs qui œuvrent chez Dumont. Il paraît en effet difficile d'établir par la seule vision du film qu'une personne est atteinte de déficience ou de handicap mental. Nous nous autorisons à parler de personnes en situation de handicap mental en nous basant sur la communication de l'*afapei*[140], une association au service des personnes handicapées mentales dans le Pas-de-Calais, et sur les différentes interviews de Dumont. Celui-ci, toujours dans le même entretien aux Inrockuptibles, avait déclaré à ce propos :

> Les flics, ou l'oncle handicapé mental sortent un peu plus de l'ordinaire. Peut-être, mais j'ai rencontré les familles, les éducateurs. L'oncle handicapé fait un vrai travail d'acteur, ce n'est pas du documentaire. Il joue, avec ce qu'il est, mais comme n'importe quel acteur. Juliette Binoche dans *Camille Claudel 1915* fait la même chose : il y a 70 % de ce qu'elle est et 30 % de travail.
>
> Je ne vois pas pourquoi un handicapé ne serait pas acteur. J'ai envie de travailler avec des gens, avec la diversité de ce qu'on est. Il y a des petits, des grands, des gros, des laids, des handicapés, ben voilà. En général, au cinéma, les acteurs sont

[139] Michel Manciaux, Gwen Terrenoire, Les personnes handicapées mentales, éthique et droit, Paris, A Cappella création, 2004, p.39.
[140] https://www.afapei.org/index.php/actualites/276-actu-2017-10-sat-jason

> racés. Les enfants mignons du cinéma, je ne supporte pas. Les beaux acteurs, j'y crois pas, parce que ce n'est pas vrai. Quinquin, il a le nez de travers mais il finit par être beau. Le beau ne réside pas dans le physique. Moi, j'aime être touché et toucher avec des gens dont le physique ne correspond pas forcément aux critères de la beauté du cinéma. Les jugements moraux du genre *"on n'a pas le droit de travailler avec des chômeurs ou des handicapés"*, c'est débile ![141]

Nous voulons savoir si cette présence au sein de la fiction tient à une volonté du réalisateur de créer quelconque effet et si c'est le cas comprendre comment le personnage est reçu par le spectateur. Il s'agit donc d'étudier l'inscription de ces personnes dans la fiction et le possible rire qui en résulte. Leurs handicaps n'étant pas reniés dans la caractérisation, au contraire, ce rire est évidemment problématique. Au cinéma comme dans la vie, rire de quelqu'un qui a des insuffisances, qu'elles soient physiques ou mentales, pose un problème éthique. On rit en effet aux dépens d'une personne, contre son gré, puisqu'elle ne maîtrise ni son image ni les codes sociétaux qui font du rire une sanction[142]. Il y a un vrai tabou autour de la déficience intellectuelle et Dumont joue de celui-ci :

> Le rieur réagit par le rire au spectacle de ce qui est dégradé ou méprisable, le laid, le défaut – à la condition que les émotions négatives soient neutralisées ou atténuées. Le rire n'adviendrait que dans une atmosphère où les faiblesses qu'il vise par la moquerie n'évoquent pas de sentiment négatif trop puissant (la peur, la honte, le dégoût, la pitié…), où elles apparaissent sans conséquence ou sans importance, sont en quelque sorte déréalisées[143].

Au sein de la société, les personnes handicapées sont exclues, cachées et enfermées mais Dumont les montre. A la question du tabou, s'ajoute celle de savoir si, comme l'auteur le défend, ces acteurs jouent effectivement. Dumont ne gomme pas les difficultés d'élocution de certains acteurs et filme l'hébétude mais la manifestation de la déficience provoque-t-elle obligatoirement le rire ? Pour répondre à ces questions, nous proposons une étude au cas par cas. Au sein des personnages atteints de handicaps mentaux, deux distinctions nous semblent judicieuses.

[141] *Id.*
[142] Voir Bergson, *Le rire*, *op.cit*
[143] Jean-Charles Chabanne. *Bref survol des théories du comique, Paris*, Gallimard, coll "Registres", 2002, p.3.

Il y aurait tout d'abord les personnes atteintes de handicaps mentaux mais inscrites dans la Cité, exerçant des métiers qu'on ne leur réserve que dans la fiction. Ces personnages ne sont pas désignés dans la diégèse comme étant des personnes atteintes de handicaps mentaux.

A l'intérieur de cette catégorie, le premier personnage sur lequel nous aimerions revenir est celui du vétérinaire. Nommé M. Delaye dans le scénario, il est joué par Frédéric Castagno et apparaît dans les épisodes 1,2 et 4. Nous rions du personnage non pas parce que l'acteur qui l'incarne est déficient mais parce que, censé incarner la police scientifique, il sourit béatement. Nous rions parce qu'il va contre la caractérisation classique du corps professionnel de son personnage. Ses explications incompréhensibles car murmurées, mal articulées et étouffées – dans sa première apparition – par un masque chirurgical vont contre le discours structuré et attendu d'un expert associé à la police scientifique [Fig. 59]. On rit parce que le personnage est à contre-emploi non seulement d'une représentation classique d'un type mais aussi parce qu'il est à contre-emploi de la fonction narrative traditionnellement associée à ce type. L'idée d'un personnage à la fois vétérinaire et légiste contient ainsi l'intention de ce détournement.



Fig. 59 : Weyden et Carpentier écoutent le vétérinaire légiste. Passage à 29:30 dans P'tit Quinquin.

Le même principe est à l'œuvre pour les deux personnages de prêtres (le plus jeune est joué par Cédric Lemaire, le plus âgé par Stéphane Gallais) qui apparaissent dans le premier épisode à l'occasion de l'enterrement de Madame

Lebleu : nous rions parce qu'ils ne font pas la messe selon les codes canoniques de la cérémonie religieuse alors même qu'ils sont prêtres. Le rire naît de la vision de curés gaffeurs mais cette perspective n'est pas nécessairement reliée à leurs incarnations physiques. Tout du moins, il n'est pas nécessaire d'attacher les sourires permanents des acteurs à leurs handicaps pour avoir envie de rire. Le rire peut naître du simple décalage créé par la présence de joyeux ecclésiastiques à un enterrement. En ce sens, c'est un comique de caractère qui tient à une caractéristique générale du personnage comique. Lorsque deux prêtres sont pris de fous rires durant un office, cela provoque – par le fait – le rire, et nous rions d'autant plus lorsque ceux-ci se décident à multiplier les génuflexions comme dans une salle de gym [Fig. 60]. Les personnages n'ont pas le comportement adapté au lieu, n'agissent pas comme il faudrait. Encore une fois, le rire naît d'une représentation antinaturaliste.



Fig. 60 : Les deux prêtres font des signes complices à Quinquin pendant l'enterrement de Madame Lebleu. Passage à 44:59 dans P'tit Quinquin.

Il en va de même pour le personnage du policier qui mène les deux enquêteurs vers le lieu du naufrage dans *Ma Loute* [Fig. 61]. Sa courte apparition met en conflit sa fonction dans le récit (apporter une information) et le handicap de l'acteur (un problème d'élocution). Dumont, parce qu'il fait endosser le rôle d'un transmetteur à quelqu'un qui éprouve des difficultés à communiquer, pourrait ici être accusé de vouloir faire rire aux dépens de l'acteur mais c'est surtout le détournement de sa fonction narrative qui provoque le rire.



Fig. 61 : Un policier survient à l'arrière-plan pour signaler un naufrage. Passage à 17:01 dans Ma Loute

Ainsi, pour ces trois premiers cas, le handicap mental des acteurs n'explique pas entièrement le rire. Le spectateur peut certes rire de la subversion qui consiste à faire endosser ces métiers à des personnes déficientes intellectuelles mais cela n'est aucunement certain. Ces trois personnages provoquent le rire parce qu'ils rient et que ce rire est en inadéquation avec leurs fonctions, pas parce le spectateur suppose que les acteurs les incarnant sont incapables de s'empêcher de rire. A cet égard, leurs costumes comptent autant que leurs handicaps pour créer le décalage.

A l'intérieur de cette classification, une sous-catégorie pourrait concerner les personnages non désignés spécifiquement comme atteints de handicaps mais dont les apparitions opèrent tout de même un effet plus ambivalent sur le spectateur. Ce sont deux personnages dont les interactions travaillent l'idée de marginalité dans son aspect comique comme tragique. Ainsi du personnage de vacher (nommé Jean-Michel dans le scénario et joué par Sébastien Liss) qui est un personnage d'abord nullement comique. Employé de ferme des Lebleu, il ne provoque pas le rire puisque non seulement son corps amaigri inquiète et qu'il est associé au drame des Lebleu. Témoin de l'enquête, son apparition dans l'épisode 2 laisse transparaître une fragilité inquiétante (voix chevrotante, corps légèrement voûté, yeux creusés) qui le rapproche d'une représentation traditionnelle de fou. Or, la seconde apparition du personnage opère à dessein comique. Le personnage revient dans l'épisode 3 à l'occasion de la mort de son employeur, M. Lebleu. La marginalité est ici directement mise en scène car le personnage est interviewé par

une journaliste [Fig. 62]. Le vacher ne parvient pas à se conformer à l'image télévisuelle puisqu'il se place derrière la journaliste lors de son introduction de reportage et l'interrompt par deux fois. Le preneur de son du reportage le tire alors pour le mettre hors champ. Puis quand vient le moment d'être interviewé, Jean-Michel ne peut que répondre « je sais pas » ou « demandez aux gens du village » aux questions trop sensationnalistes de la journaliste (« comment réagit la population ? »). Une nouvelle fois, la marginalité sert à moquer la norme puisque la journaliste apparaît avide d'horreur, empilant des expressions toutes faites telles que « la stupéfaction est totale » ou « je ne sais pas si vous imaginez ». Jean-Michel par la non-maîtrise de son image rejette un effet de lisse sur le personnage de journaliste.



Fig. 62 : Le vacher est interviewé par une télévision locale. Passage à 2:04:43 dans P'tit Quinquin.

Le bedeau (joué par Bruno Darras) est autant ambivalent puisqu'il concilie les deux rires, le rire contre et le rire avec. Dans sa première scène, nous rions avec lui parce qu'il propose sa cigarette à Quinquin et retarde l'entrée dans l'église pour à chaque fois tirer « une dernière » bouffée de cigarette. Dans la scène de l'enterrement, il est complice du comique, il rit avec Quinquin et les deux prêtres. De complice du rire au cours du premier épisode, il devient victime dans le second. Quinquin et ses copains s'amusent en effet à rentrer dans son autotamponneuse de façon très violente. La dynamique d'exclusion étudiée notamment par Foucault[144] et Levi-Strauss est ici mise en scène de façon frontale

[144] « La cité ne supprime pas le marginal, elle maintient à une distance sacrée ». Michel

avec des enfants incarnant une société punitive et hygiéniste (« tu sais pas conduire gros nul », « dégage pov nul ! »). Son statut de victime est accentué par le gros plan qui conclut la scène d'autotamponneuse et le montre triste [Fig. 63].



Fig. 63 : Le bedeau est victime de l'autotamponneuse de Quinquin. Passage à 1:24:09 dans P'tit Quinquin.

La seconde catégorie englobe les trois personnages atteints de handicaps mentaux et qui sont explicitement montrés, décrits et désignés comme tels par les autres personnages. Outre le personnage de Dany, que nous incluons dans cette catégorie et sur lequel nous sommes déjà revenus au sein de notre étude de la fin de la série *P'tit Quinquin*, nous nous intéressons aux personnages du jeune handicapé mental anglais dans la scène du restaurant à la fin de l'épisode 3 de *P'tit Quinquin* (de 2.26.52 à 2.34.18) et à celui de Christian Van Peteghen dans *Ma Loute*.

La courte apparition du jeune homme anglais handicapé commande premièrement notre analyse. Dans cette scène, Weyden discute avec le procureur de l'avancée de l'enquête mais est vite déconcentré par une autre table où des touristes anglais tentent de calmer leur fils déficient [Fig. 64]. Sa présence sonore est signalée de façon tonitruante par le bruit du saladier en inox qu'il frappe de manière colérique. Puis débute une suite de vociférations (« shit, shit, shit ») que les parents peinent à calmer (« come on, behave yourself. We are in a restaurant ») avant de se confondre en excuses auprès de la serveuse. Dumont va jouer avec un rythme d'arrêt et de reprise en faisant en sorte de couper le déroulé de l'explication du

Foucault, *Les anormaux*, cours au Collège de France (1974-1975), Hautes Études, Paris, Gallimard/Seuil, 1999, p.89.

procureur par tous les moyens possibles. Alors que le procureur s'apprête à reprendre après le tintamarre provoqué par le jeune handicapé, c'est la serveuse qui vient demander à Weyden s'il veut boire quelque chose. Ensuite, le procureur commence à sermonner Weyden mais celui-ci se retourne d'un seul coup car le jeune homme se met à balancer ses huîtres derrière lui. Carpentier assiste également à la scène mais, comme il est seul sur une autre table, s'autorise à rire. Il est le contrechamp qui libère la morale : le spectateur a aussi le droit de rire quand, plus loin dans la scène, le jeune homme handicapé renverse tout un plateau de fruits de mer. Le lieutenant se retient de rire quand il s'aperçoit que son supérieur le regarde et nous rions maintenant de cette contraction car la tâche paraît impossible quand le jeune handicapé se décide à mettre le chaos à sa table. Un hors champ sonore suffit alors au comique et nous restons sur Carpentier.

En fait Dumont se sert du personnage de jeune handicapé pour une nouvelle fois jouer d'un *topoï* du genre policier, ici les traditionnelles scènes d'explications dans des restaurants. Le jeune handicapé corrompt complètement la scène par la gêne à la fois sonore et morale que ses actes produisent. Le personnage dérange et déstabilise. Par sa différence, il dépayse, étonne, surprend et met en dérision une situation trop mise en scène, c'est-à-dire trop prévisible. Il fait éclater les repères et dérange les habitudes du téléspectateur. De plus, le dialogue final force à s'interroger sur l'altérité qu'il représente et sur un éventuel positionnement moral de Dumont : Weyden sort du restaurant, scandalisé par le fait que les parents aient « l'idée de venir avec un gosse comme ça dans un restaurant ». « Vous auriez un gosse comme ça, vous feriez quoi vous ? » demande alors Carpentier. Weyden répond sèchement qu'il n'en « ferait pas un enfant comme ça » avant de s'excuser « je m'excuse quand même, m'enfin on est tous des hypocrites de toute façon ». Le personnage de Weyden désigne explicitement l'interdit de représentation (« rien à faire ici à mon avis ») qui régit le rapport du spectateur au personnage handicapé. Effet-miroir d'autant plus gênant que le spectateur prend conscience de cette communauté d'opinion. Le spectateur pourra possiblement se rendre compte qu'il a le même avis que Weyden, soit le personnage dont il s'est moqué pendant toute la série. La norme est une nouvelle fois questionnée par la marge. Dumont s'inscrit ainsi dans une conception de la marginalité définie notamment par Claude Levi-Strauss :

> Dans toutes ces conduites en apparence aberrantes, les « malades » ne font donc que transcrire un état du groupe et rendre manifeste telle ou telle de ses constantes. Leur position périphérique par rapport à un système local n'empêche pas qu'au même titre que lui, ils ne soient partie intégrante du système total[145].

Finalement, la famille anglaise sort du restaurant en même temps que les gendarmes et Dumont conclue par une suprême impertinence : le jeune handicapé, marchant avec la plus grande difficulté, s'installe pourtant au poste de conducteur.



Fig. 64 : Un jeune homme anglais atteint de handicap mental sème la zizanie à l'intérieur du restaurant. Passage à 2:30:31 dans *P'tit Quinquin.*

Enfin, Christian Van Peteghen dans *Ma Loute* est un personnage plus atypique puisqu'il est le seul acteur endossant le rôle d'un déficient. A l'inverse des personnages précédemment décrits, sa caractérisation implique une convention : l'acteur Jean-Luc Vincent n'a aucun handicap. En fait, Christian Van Peteghen mélange les caractéristiques du fou et celui du déficient. Personnage fragile, sujet à des crises de panique (quand les trois petites filles Van Peteghen s'amusent à danser en ronde autour de lui pour le saluer) ou à des hallucinations (pendant le repas il dit s'être autrefois perdu dans les dunes et est immédiatement transporté au cœur de celles-ci par le biais du montage) il est l'incarnation de la déliquescence de sa famille [Fig. 65]. Celle-ci est très gênée par son comportement mais fait en sorte de préserver les apparences. Il est marginal à l'intérieur de sa propre famille, comme le métaphorise le contraste entre son costume noir et ceux, tous blancs des autres Van Peteghen. Isabelle Van Peteghen

[145] Claude Levi-Strauss, « Introduction », in Mauss M., Sociologie et anthropologie, Paris, PUF, p.XX-XXI.

ne cesse ainsi de tousser après chaque réplique de son frère. Aussi, le comique qui provient de ce personnage ne peut être dissocié de la faculté prémonitoire que Dumont lui a attribuée. Dans son irrévérence perpétuelle, le réalisateur se plaît à faire descendre la vérité dans le corps d'un fou, soit celui que personne n'écoute. Ainsi quand Christian se retrouve à table en face de Ma Loute, invité à la table des Van Peteghen par Billie, il brandit d'un seul coup les mains comme s'il voulait se protéger d'un démon. Christian semble savoir que les Brufort sont coupables et, lors de la rencontre entre les deux familles, se fend d'un énigmatique « We know what we have to do but we do not do ». La phrase ainsi prononcée en anglais résonne comme une formule épiphanique. Bien que marginal aux yeux de sa famille, il est transcendé par le divin.



Fig. 65 : Christian Van Peteghen se remémore sa disparition. Passage à 1:11:45 dans Ma Loute.

Tout serait alors une question de frontière : celle que transgressent les jeunes amoureux en s'affranchissant de leurs territoires, celle qui sépare « les anormaux » de la communauté et que Dumont abolit. Dumont joue avec les frontières de la morale, de ce qui fait rire et ne devrait pas faire rire. Il opère alors une disjonction dans la représentation de ses personnages en allant contre les injonctions normatives. Là est la disjonction suprême : Dumont propose un rire qui ne fait pas rire tout le monde.

VIII. Le comique dumontien comme rupture entre corps et langage

Nous terminerons en montrant comment, en plus de jouer avec l'irreprésentable et l'indicible, Dumont joue avec l'inaudible. Nous voudrions ici montrer comment l'auteur crée un brouillage en doublant les corps d'un langage qui ne se veut pas ou plus audible. Le corps dumontien, s'il chute physiquement, est surtout fragilisé par une parole qu'il ne maîtrise pas, qui lui échappe. Cette faiblesse conditionne son pouvoir comique : la communication laborieuse induit des interactions absurdes, des détours de la pensée et des raisonnements stupides. Les quiproquos permettent un comique de situation duquel les personnages peinent à se départir. Dans cette perspective, les difficultés de locutions dont souffrent les personnages ainsi que leurs délires verbaux participent d'un comique absurde.

VIII.1. La réplique soufflée et l'importance du dispositif de l'oreillette

D'abord, puisqu'elle explique ces problèmes de communication, il nous faut analyser avec précision l'usage et l'importance du dispositif de l'oreillette chez Dumont. Le réalisateur l'a utilisé pour transmettre les dialogues en direct à Bernard Pruvost (Van der Weyden dans *P'tit Quinquin*), à Didier Despres et Fabrice Luchini (Machin et André Van Peteghen dans *Ma Loute*) puis à Lise Leplat Prudhomme (la petite *Jeannette*), soit trois acteurs amateurs et un acteur professionnel reconnu, ce qui prouve qu'il ne s'agit pas seulement de guérir l'oubli du texte. Dans une collection documentaire en réalité virtuelle nommée « Jours de tournage[146] », nous pouvons voir l'auteur qui, pendant le tournage de *Ma Loute,* donne ses indications à distance et depuis la tente où est abrité son moniteur [Fig. 66, 67]. Par exemple, pour la scène qui suit l'accident du chariot à voiles d'André Van Peteghen et dans laquelle sa famille et les deux policiers accourent auprès de

[146] Fouzi Louahem , « *Jours de tournage «Ma Loute» de Bruno Dumont - Une expérience à 360°* », ARTE, vidéo mise en ligne en mai 2015, http://cinema.arte.tv/fr/article/jours-de-tournage-ma-loute-une-experience-360deg, consultée le 6 mars 2017.

lui, Dumont indique - en direct au cours de la prise et via l'oreillette - à Didier Despres (Machin) successivement d'aller dans le char à voile, de regarder à l'intérieur de l'épave, de se retourner, de chercher dans le sable, d'avancer, d'observer les galets puis de se diriger vers sa « position une » et de regarder les Van Peteghen avant enfin de lui souffler son dialogue.




Fig. 66 et 67 : Bruno Dumont dirigeant Didier Despres (Machin) en direct depuis son moniteur et via une oreillette.

La succession d'indications que nous voyons dans cette séquence filmée du tournage problématise le rapport singulier du réalisateur à ses acteurs. Dumont reprend une technique de réalisateur de télévision pour disposer pleinement de son personnage. Tel un marionnettiste, il est alors maître de chaque mouvement sur la scène et dirige depuis la coulisse. Mais toutes ces indications de jeu et de placement contribuent à perdre l'acteur. Dumont l'encercle d'indications et de contre-indications, lui montre telle direction pour l'emmener dans l'autre. La réponse de l'acteur est alors souvent l'immobilité, c'est-à-dire qu'il se "freeze" comme un programme informatique à qui l'on donnerait trop d'informations contradictoires.

L'étrangeté des corps des personnages serait ainsi révélée par l'inaction : nous rions devant l'incapacité de ces corps à rester stables, à perdurer dans l'instant et à maîtriser leurs images. Si nous appelons inaction les moments où les personnages donnent l'impression d'être en attente, c'est de manière inadéquate en soi (les personnages font souvent l'action d'attendre) et seulement pour opposer ce type de situation à la définition hégélienne de l'action :

> Développement réel des intentions et de la pensée des personnages qui, dans la poursuite de ces desseins, mettent leur existence tout entière, dans lesquels

> ils se veulent eux-mêmes et jouissent d'eux-mêmes en même temps qu'ils doivent répondre de tout ce qui arrive par leur propre fait. Le héros dramatique porte lui-même les fruits de ses propres actes[147].

Autrement dit, Dumont crée un trouble chez le spectateur en profitant de la durée d'un plan pour diluer les motivations des personnages : plus le temps passe et moins le personnage demeure personnage. Il devient corps comique par la durée car celle-ci efface progressivement l'intention initiale qui l'engageait au début d'une séquence. Ainsi la jeune actrice de *Jeannette* oublie quelquefois le ton du texte de Péguy et doit marquer des temps de pauses dans son texte pour revenir à son personnage. Certaines répliques ressemblent ainsi à des récitations dans lesquelles le personnage de Jeanne se jette laborieusement. Quand, après le départ des jumelles Gervaise, Jeanne se met à genoux et se tourne vers le ciel pour implorer à Dieu de lui pardonner un blasphème, on devine que l'actrice marque des temps de pause pour prendre information du texte de Péguy. En ce sens, Dumont transmet Péguy à la jeune fille, il est traducteur. Mais la jeune fille est en quelque sorte livrée à elle-même par l'obligation de chanter avec une oreillette, son chant est bien aidé en direct par un accompagnement musical mais elle ne s'entend pas chanter. La récitation et le récitatif[148] vont contre. L'oreillette est un piège non seulement pour l'acteur mais aussi pour la chanteuse.

L'oreillette permet également de casser le naturel d'une conversation par l'artifice qu'elle impose. C'est ce qui explique certaines répliques sans réponses. Ainsi des moments où Carpentier et Malfoy parlent à Weyden et Machin sans que ces derniers ne répondent spontanément. Ces temps de silences mettent alors à nu le corps car l'attente (de la réplique de l'autre acteur comme de la réplique soufflée par Dumont) est montrée. Le temps est ralenti par l'indécision de l'acteur. L'acteur doit écouter son mouchard et faire en sorte de dissimuler l'entreprise mais n'y parvient pas. Il est alors suspendu dans le hors-fiction. C'est peut-être ce qui provoque ensuite une brusque remontée de l'acteur vers son personnage c'est-à-

[147] Hegel, *Esthétique*, *textes choisis*, P.U.F., 1953, p.140.
[148] « Dans la musique dramatique (cantate, opéra, oratorio) et la musique vocale religieuse et profane moderne (motet, mélodie, « Lied »), chant librement déclamé dont la ligne mélodique et le dessin rythmique suivent les inflexions naturelles de la phrase parlée »
Voir « Récitatif », sur *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales,* [http://www.cnrtl.fr/definition/récitatif] (consulté le 4 mars 2018).

dire une exagération dans la voix (les moments de silence sont souvent suivis d'une voix qui s'aggrave sans raison ou qui monte subitement en tonalité) ou dans le corps (un geste saccadé parce que télécommandé). Surtout, à cause de cette voix interne, le dialogue avec l'autre acteur ne portant pas d'oreillette est rendu périlleux. Il arrive ainsi plusieurs fois que les répliques s'enchevêtrent. L'acteur sans oreillette (Carpentier, Malfoy, Hauviette) ne sait jamais vraiment quand celui avec l'oreillette (Weyden, Machin, Jeanne) a terminé sa réplique. Le timing de la réplique repose sur un compromis impossible car l'acteur n'impulse plus sa propre action. Le personnage ne peut pas discuter car il doit écouter son démiurge, il n'est plus à disposition. C'est le cas d'André Van Peteghen, le bourgeois bossu joué par Luchini qui n'entend pas la menace que laissent planer les disparitions autour de lui à cause du monologue permanent qu'il tient pour lui même. Ne pas entendre revient aussi à refuser l'horreur.

Ainsi Dumont devient le cerveau de l'acteur, s'infiltre dans son corps et le fait disjoncter de l'intérieur.

VIII.2. L'inaudible ou le ch'ti (répliques sans réponses)

Si le personnage n'entend pas ou mal, cela est également dû au fait que certaines répliques sont parfois inaudibles ou incompréhensibles à cause de l'accent du Nord et/ou d'une mauvaise prononciation. Ceci correspond à un choix affirmé par le réalisateur dès l'écriture du scénario. Son but premier est de retranscrire le *parler réel* du territoire dans lequel ses protagonistes évoluent, la région du Nord-Pas-de-Calais. Mais, avec le passage au comique, le procédé a pris une autre tournure. Notre étude consistera à montrer comment l'auteur fait rire avec la réplique inaudible (*P'tit Quinquin*, *Ma Loute*) et le chant qui ne sonne pas juste (*Jeannette*). Nous voulons analyser le *mal-dit* et le *chanté-faux* plutôt que le *parler réel*. Mais précisons d'abord que rendre inaudible un dialogue ou rendre faux un chant constitue une remarquable disjonction par rapport au format de la série télé *(P'tit Quinquin*) ou du téléfilm (*Jeannette*) car l'on sait que la fiction

télévisuelle - parce qu'elle est et consommée sur des écrans de télévision ou d'ordinateurs - induit un rapport plus important aux dialogues. La télévision ne s'accommode que peu de l'inaudible et pourtant Dumont prend un malin plaisir à étouffer les mots ou à les distordre dans des cris. L'auteur opère un énième contre-pied par rapport aux habitudes des téléspectateurs. Une réplique inaudible, parce qu'elle est susceptible de provoquer l'incompréhension, est un procédé comique risqué. Dans les trois films de notre corpus, certaines répliques incompréhensibles font rire tandis que d'autres interloquent. Tout dépend finalement de la situation présentée par une scène et des relations entre les personnages.

Dans *P'tit Quinquin*, cela peut tenir par exemple des difficultés de communication induites par la hiérarchie qui relie le personnage du commandant à son lieutenant. Le couple Van Der Weyden – Carpentier rejouant à bien des égards le *topos* du duo d'enquêteurs voire du maître-élève. Chacun « jouant » son rôle par rapport à l'autre, Van Der Weyden initiateur de l'action, Carpentier en charge de sa réflexibilité, leurs conversations, peu fructueuses, ne débouchent que très rarement sur des résolutions. Les grommellements de Weyden comme le manque de lexique de Carpentier illustrent alors une enquête qui tourne en rond. En somme, et bien que le corps de l'un et la parole de l'autre frappent par leurs nervosités et leurs imprécisions, leurs dialogues créent une sorte de force nulle qui paralyse la scène. Les rôles sont établis selon cette alchimie propre : les répliques imprécises et incontrôlées qui émanent des deux personnages s'annulent par leur co-présence ; en termes plus triviaux et selon la formule d'un Ver Der Weyden ne parvenant pas à rassembler les pièces du puzzle de l'enquête, « ça part dans les tous sens » et donc – implicitement - nulle part.

Ce qui résulte des dialogues et des interactions du duo de *Ma Loute* est moins l' impression d'une incompréhension que celle d'une mésentente – leurs échanges sont moins hystériques que ceux du duo Van Der Weyden-Carpentier mais tout aussi laborieux. Là où le duo de *P'tit Quinquin* se caractérise par une inertie bouillonnante, par des répliques et des réflexions souvent inutiles à l'enquête car fausses ou mal orientées, celui de *Ma Loute* frappe plutôt par son inaction et sa passivité. Malfoy ne semble pas comprendre ce que dit Machin et celui-ci est obligé d'adjoindre de grands gestes à ses mots pour se faire comprendre. Ainsi dès

le début du film, les échanges entre Machin et Malfoy sont saccadés et Malfoy doit répéter par trois fois que le lieu du crime est en bas de la dune :

- Malfoy : C'est ici que cette personne aurait disparu chef
- Machin : Ici ?
- Malfoy : Ici là-bas
- Machin : Ici, ici ?
- Malfoy : Ici en bas
- Machin : Ah là bas...

Le manque de fluidité dans l'échange n'est pas seulement la faute de Machin car Malfoy peine à coordonner corps et langage. Il montre physiquement un lieu tandis qu'il désigne par le verbe un autre lieu [Fig. 68]. Le langage et le corps sont dissociés, le geste ne se joint à la parole. Le choix de commencer la scène par ce moment statique fait œuvre de programme. Tels Vladimir et Estragon dans *En attendant Godot*, Machin et Malfoy sont immédiatement pris dans une mécanique absurde d'échanges qui les condamne à l'immobilité. Le dialogue que nous avons retranscrit ressemble ainsi à un autre, plus fameux, écrit par Beckett :

- Vladimir : Alors on y va ?
- Estragon : Allons-y.

  Ils ne bougent pas[149].



Fig. 68 : Malfoy et Machin en haut de la dune, tente de s'entendre sur le lieu

[149] Samuel Beckett, *En attendant Godot*, éd. de Minuit, Paris, 1952, p.26.

exact du crime. Passage à 3:52 dans *Ma Loute*

L'humour de *Ma Loute* repose donc en grande partie sur les quiproquos et le mauvais usage de la langue. Machin n'utilise pas les bons mots, les inverse à l'intérieur de la phrase, se trompe d'adjectif ou de formule, etc. Cela est sans doute dû au fait qu'il doive alternativement adapter son langage aux riches (les Van Peteghen) et aux pauvres (les Brufort). Ainsi lors de sa première visite aux Van Peteghen, il se fend d'une formule de politesse pour le moins confondante « excusez-moi de vous dérangement » tout en prenant un ton lénifiant.

Cela nous amène à une autre répercussion de l'inaudible. Dans *Ma Loute*, l'affrontement des classes sociales se fait en partie par le biais d'un *sociolecte*[150]. D'un côté, les riches, les Van Peteghen, sont une riche famille d'industriels venant de Tourcoing et parlent une langue bourgeoise. De l'autre, les Brufort, famille de marins-pêcheurs, parlent le ch'ti. L'opposition des sociolectes est notamment accentuée par l'onomastique : Ma Loute (qui veut dire "mon gars" en ch'ti), Ti-Louis, Patte et Cloclo pour les frères Brufort, André, Christian, Aude, Isabelle, Blanche et Gaby pour la famille Van Peteghen. Quand les deux familles se rencontrent à l'occasion de la procession, cette opposition, marquée dans le nom même des protagonistes, éclate au moment des présentations. Les Brufort ne prennent pas la peine de se présenter et restent silencieux. L'affrontement ne réside pas seulement dans la langue mais dans la façon de l'utiliser : André Van Peteghen s'exclame quand L'Eternel (le père) Brufort rumine, Isabelle murmure quand la mère Brufort crie. Les Van Peteghen parlent beaucoup, les Brufort parlent peu, etc. La configuration sociale est également mise en scène dans la topographie. En haut de la colline, les riches habitent une villa nommée le « Typhonium », « de style égyptien » et « d'inspiration ptolémaïque » d'après les mots du patriarche. En bas, les marins-pêcheurs habitent le quartier « Saint Michel », dans la fange et la terre battue. Les Van Peteghen s'habillent en blanc tandis que les Brufort sont en noir. Toutes ces oppositions alimentent l'incompréhension, la confrontation voire l'humiliation. Ainsi de la scène du repas

[150] « Variété de langue propre à un groupe social, dite aussi dialecte social par ceux qui emploient dialecte au sens large »
Voir « Sociolecte », sur *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales,* [http://www.cnrtl.fr/definition/sociolecte] (consulté le 16 février 2018).

dans laquelle Aude Van Peteghen demande à Ma Loute la signification de son prénom. Ce dernier ne sait lui répondre. Aude commence alors à l'imiter en prenant des intonations et des accents propres à la langue ch'ti. A table, Ma loute apparaît de plus voûté, en dehors des manières de la famille bourgeoise. Il est un corps étranger trahi par sa langue.




Fig. 69 et 70 : Les Van Peteghen en blanc, les Brufort en noir. Passage à 1:27:25 dans Ma Loute

Jeannette étant une adaptation de textes de Charles Péguy, son rapport au texte est différent mais le film s'inscrit dans une même recherche de l'inaudible. Il n'y a pas de mal dit dans *Jeannette* mais il y du chanté faux. Les personnages chantent faux et se perdent dans le phrasé musical par manque de souffle. Sans certifier que ce manque d'harmonie puisse provoquer le rire, il faut voir cette impossibilité de s'accorder au bon rythme de la musique comme une tentative d'introduire de l'inattendu dans le genre de la comédie musicale. Les voix sont volontairement instables et fragiles, ce qui ramène le corps au cœur du film. Une voix qui déraille dans l'aigu ou descend brusquement dans le grave ramène le corps à sa modestie. Mal chanter serait alors ce qui permet à Jeanne de sauter et de se contorsionner, ce qui autorise la joie de l'enfant malgré l'appel grave du divin et du champ de bataille.

De plus, le film entretient également l'incompréhension entre les personnages. Par exemple, la scène de la double Madame Gervaise (de 25:25 à 42:12 soit un moment musical, entrecoupé certes d'un dialogue, de près de dix-sept minutes) met en exergue une dissension irrémédiable en opposant deux registres musicaux. Les jumelles Gervaise chantent en cœur et invoquent une union « son corps, son même corps, ses yeux, ses mêmes yeux, son sang, son même sang, son cœur, son même cœur » à laquelle résistent les paroles et les gestes de Jeannette. Dans la seconde chorégraphie de la scène, celle-ci est positionnée entre les deux jumelles

et inscrite dans un balancement perpétuel. Celui-ci marque le doute et la mise en crise du discours que porte Gervaise, c'est une remise en question du dogme.
La petite fille veut « abandonner son âme en l'absence éternelle ». Elle doute. Les sœurs l'accusent alors de blasphème [Fig. 68]. Jeanne blasphème parce qu'elle oppose l'indécision aux affirmations répétées des Gervaise. La répétition, dans la chorégraphie comme dans la chanson, donne une résonance orthodoxe au personnage de Gervaise. A cet égard, les chansons en cœur de Gervaise auraient valeur de catéchisme. Jeanne, parce qu'elle chante seule et moins juste, est dysharmonique dans cette musique. L'harmonie des Gervaise, bien que sans doute jugée plus agréable à l'oreille par le spectateur, est suspicieuse.



Fig. 71 : Les jumelles Gervaise ordonnent à Jeanne de se taire et l'accusent de blasphème. Passage à 35 : 46 dans *Jeannette*

Ainsi, bégaiements, quiproquos, voix cassées et chants discordants perpétuent les dialogues impossibles des films précédents de Dumont. La langue est toujours l'enjeu d'un conflit entre certains protagonistes et met en exergue une disjonction au sein de la société que montrent les films. Mais cette langue, associée à un territoire, est également la condition du risible car, à la différence de la tragédie qui est universelle, le comique nécessite un encrage local. Dumont provoque ainsi sciemment les problèmes de communication en manipulant l'acteur à distance depuis son moniteur. Il en est l'âme et le cerveau. Son objectif est de provoquer une rupture entre le corps et le langage en ralentissant le temps de transmission

d'une information entre le cerveau et le corps. La disjonction se fait à l'intérieur du corps, avant d'être visible à l'extérieur, sur l'écran. Dans *P'tit Quinquin*, *Ma Loute* et *Jeannette*, la langue trahit le corps, le mot contredit l'esprit mais cette discordance n'est plus tragique[151]. Selon nous, la rupture entre le corps et le langage n'est plus le signe d'une dissemblance entre le corps et l'âme mais bien la preuve que le personnage dumontien n'est plus seulement une essence dramatique. Il est désormais tout autant une entité tragi-comique, une incarnation sacrée du profane. Apte à faire sauter tous les verrous de la norme, il porte une « anarchie revêche, hostile aux contraintes du monde raisonnable[152] » : sa marginalité est sa force, sa maladresse son moyen de résistance aux drames qui le menacent. Le personnage dumontien est ainsi le corps comique du drame.

[151] Camille Claudel ne veut plus parler dans *Camille Claudel 1915*, Pharaon de Winter n'arrive pas à exprimer ce qu'il ressent dans *L'Humanité*, Hadewijch ne parvient pas à exprimer sa foi, etc.
[152] Mark suffrin, « Le monde silencieux du slapstick (1912-1916) », traduit par Jean-François Cornu, in L'horreur comique. Esthétique du slapstick, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2004, p.115.

Conclusion : vers un cinéma de la stupéfaction

Ainsi, la comédie n'est pas pour Dumont l'occasion d'une *tabula rasa* sur ce qui faisait sa particularité dans le cinéma français. Elle lui offre plutôt l'opportunité d'un renouvellement des thèmes et de la stylistique qui la fondaient. Le comique inouï inventé par *P'tit Quinquin* puis dans *Ma Loute* et *Jeannette* surprend alors d'autant plus qu'il poursuit d'une manière inédite la grande fresque sur le Mal de ses films précédents. Désamorçons donc l'idée d'une métamorphose totale qui se serait produite dans le passage du drame à la comédie. De *La vie de jésus* à *Jeannette,* certains principes perdurent avec toujours la même volonté chez Dumont de s'émanciper des règles narratives et des stéréotypes de mise en scène de la production qui lui est contemporaine. Certes Dumont est passé du drame à la comédie mais toujours en travaillant ces genres avec la même radicalité, en les mettant à l'épreuve de sa méthode. Il n'est d'ailleurs pas sans signification que, malgré l'hétérogénéité des formats officiels[153] des œuvres (*P'tit Quinquin* est une série, *Ma Loute* un film, *Jeannette* un téléfilm), la comédie demeure. Dumont a entrepris de travailler la comédie dans toutes ses formes et ses sous-genres pour mieux le retourner et l'incorporer dans son système de création. De la comédie policière à la comédie musicale, Dumont n'a cessé de tester son cinéma et de le réinventer dans le but de faire rire le spectateur. Le rapprochement de matériaux à priori hétérogènes et incompatibles a créé une disjonction révélatrice d'autres continuités : la « mystique filmique originale[154] » de Dumont est toujours présente dans *P'tit Quinquin* comme dans *Ma Loute* et *Jeannette* mais elle trouve une force inédite dans la sidération comique que produisent ces trois films.

Dans le tournant qu'a constitué son passage au comique, Dumont a su chorégraphier les déplacements des personnages et les situations, de manière à

[153] Il existe une version « film » de *P'tit Quinquin* ainsi que de *Jeannette.* Dans le cas du premier, la version fut le support pour une exploitation à l'étranger tandis que le second attend toujours sa sortie en salle.

[154] Estelle Bayon, *L'élévation par la terre* , Paris, Eclipses, 2011, p.14.

faire naître sous leur rapport une stupéfaction particulièrement intense en même temps qu'un rire, et à redoubler le rire avec cette stupéfaction. Les situations successives, dont chacune est déjà équivoque en elle-même, vont à leur tour former les unes avec les autres, et avec les instants de stupéfactions qu'elles suscitent, une ligne brisée au parcours imprévisible. Le rire devient l'impulsion principale de ce parcours imprévisible, et y gagne autant d'intensité que de soudaineté. Notre recherche avance que l'état constant de surprise dans lequel est plongé le spectateur a ainsi à voir avec une frénésie comique. Nous avons vu que l'impression d'instabilité et de folie que laissent les personnages découlait de ce mouvement interne au plan. Dumont invente pour ce faire un écosystème dans lequel l'écoulement du temps influence la gravité : la durée des scènes s'allonge afin que l'inertie pèse sur l'ensemble de l'univers de l'œuvre et le monde qu'elle évoque. L'inertie frénétique compose la pesanteur de la diégèse et est la principale loi qui la régit. Les scènes où les personnages subissent cette inertie comique s'enchaînent et scandent la narration de façon à ce que le cours des événements et la menace qui pèse sur eux deviennent un *fatum*. L'idée de fatalité serait alors dédramatisée par l'impression de statisme qui résulte de l'enchaînement des scènes. Dumont a entrepris de faire rire avec des histoires violentes emplies de fatalité et a réussi teinter ce fatalisme d'un absurde comique. Alors que la plupart des réalisateurs de comédie les auraient enlevés au montage, les moments marqués par l'absence d'action et de tension dramatique font l'originalité du comique dumontien.

Dumont s'est montré aussi radical dans le comique qu'il ne le fut dans le tragique. Pour parvenir à provoquer une telle hybridation entre le mystique et le comique, le sacré et le trivial, l'auteur a dû créer un comique cinématographique original capable de digérer sa *poesis.* Désormais à la recherche d'une forme de cinéma comique total, il engage à cet effet un travail important dès l'écriture du scénario et jusqu'à la post-production. Matrice de la disjonction, l'écriture de *P'tit Quinquin* l'a obligé à repenser sa structure scénaristique et sa caractérisation. Il a pris en compte les habitus du téléspectateur en matière de série télévisée et produit un rire réflexif sur les rouages narratifs du format et sur le genre de la série TV policière. Répétition, digression, mise en suspense et fidélisation du spectateur furent pour lui autant de contraintes créatrices. Surtout, la disjonction entre *Camille Claudel*

et *P'tit Quinquin* a ouvert une brèche de laquelle sont sorties des créatures monstrueusement comiques : Machin, Weyden, André Van Peteghen.

Outil principal de la disjonction, le champ-contrechamp est devenu le procédé fétiche du réalisateur pour créer le comique. Pour faire rire, Dumont crée maintenant du comique au montage à partir d'éléments hétéroclites au tournage et signifie la vacuité de l'action aux moyens de bruitages. Le réalisateur a conçu un système qui lui permet d'utiliser la fragilité des acteurs amateurs pour fissurer le tissu diégétique et la vraisemblance. Son objectif est de provoquer le malaise du spectateur comme de l'acteur. A partir de procédés que le cinéaste réservait à une mise en scène dramatique, tels que le plan long, Dumont est parvenu à tirer la quintessence cinématographique de ce malaise. Marionnettes d'un réalisateur qui les télécommande par le biais d'une oreillette, l'acteur est devenu chez Dumont une entité volontairement instable d'où l'accident comme la folie peuvent jaillir à tout moment. De plus, il a transformé la marginalité des êtres en force d'expansion du comique et leurs maladresses en gags. Dans cette perspective, l'inscription de personnes déficientes dans la fiction permet une confrontation permanente au tabou. Elle autorise l'auteur à s'affranchir des limites du rire et à faire de la limite l'enjeu du rire. Que le spectateur se demande s'il a le droit moral de rire intéresse Dumont dans sa recherche comique. Cette recherche lui permet d'aller au-delà d'une logique d'identification ou de pathos et de problématiser un nouveau rapport à son spectateur.

Cette mutation paraît en effet avoir suscité de nouvelles attentes spectatorielles : au vu des succès de *P'tit Quinquin* et de *Ma Loute*, il semblerait que Dumont, qui avait déjà conceptualisé un système de co-création du film avec et par le spectateur[155], ait réussi à conquérir un nouveau public par le rire. A l'heure où nous terminons notre recherche, Arte s'apprête à diffuser une deuxième saison de *P'tit Quinquin* dans laquelle Dumont se frottera cette fois au genre du film de science-fiction. Gageons que Weyden et Carpentier, s'ils ne parviennent pas à y arrêter l'invasion extraterrestre, réussiront encore à faire rire le spectateur.

[155] « La présence du spectateur est la promesse du sens » ou « les plus grands films sont les plus simples parce que le spectateur y existe vraiment et achève son désir dans le film ». Bruno Dumont, « Enquêtes sur le réel », op. cit., p.45 et p.48.

Bibliographie

I - Bruno Dumont

I.1 - Sur Bruno Dumont

I.1.1 - *Ouvrages et contributions* :

– ALLIGIER Maryline, *Bruno Dumont : L'animalité et la grâce*, Paris, éditions Rouge Profond, 2012.

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

– DUMONT Bruno , « Enquêtes sur le réel », entretien avec Philippe Tancelin, in *Bruno Dumont*, Paris, Éditions Dis Voir, 2001

I.1.2 - *Travaux universitaires* :

– BAYON Estelle, « Corps, espaces, sensations. Le cinéma de Bruno Dumont », Mémoire de Master 2 Recherche Cinéma et Audiovisuel, Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne sous la direction de Jean Mottet, 2006.

– PIGOUILLE Jean-François, « Malick, Dumont, Rohmer. Réenchanter le monde », *Études*, Mars 2013 (Tome 418), pp. 363-374. URL : https://www.cairn.info/revue-etudes-2013-3-page-363.htm.(consulté le 5 avril 2018).

I.1.3 - *Entretiens filmés*

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

– LECORNE Guy, « Bruno Dumont vu par son monteur », Universcine, 2010, URL : https://www.universcine.com/articles/guy-lecorne-j-ai-tout-de-suite-senti-chez-dumont-un-cineaste-puissant (dernière consultation le 27 Mai 2017).

– PERE Olivier, « P'tit Quinquin, rencontre avec Bruno Dumont », *Arte France*, 31
août 2014, URL : https://www.arte.tv/sites/olivierpere/2014/08/31/ptit-quinquin-rencontre-avec-bruno-dumont/ (dernière consultation le 7 juin 2018)

I.2 - Sur le corpus

I.2.1 - P'tit Quinquin

I.2.1.1 - *Travaux universitaires et revues :*

– ALLOUCHE Claire, « La solution se trouve dans le paysage » : P'tit Quinquin (2014) de Bruno Dumont ou le paysage du Nord comme motif sériel », *Entrelacs* [En ligne], Hors-série n° 4, 2016, URL : http://journals.openedition.org/entrelacs/2133 ; DOI : 10.4000/entrelacs.2133 (dernière consultation le 2 août 2018)

– DESBARATS Carole, « P'tit Quinquin, la nouvelle œuvre de Bruno Dumont », *Esprit*, Octobre 2014, p. 129-133. URL : https://www-cairn-info.distant.bu.univ-rennes2.fr/revue-esprit-2014-10-page-129.htm (dernière consultation le 13 Février 2018).

I.2.1.2 - *Articles de presse :*

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

– DOUBAIRE Samuel : Samuel Douhaire, « Bruno Dumont, roi du "tragique-comique" avec "P'tit Quinquin" », Télérama, vol LIII.

– VARIN Claire, « P'tit Quinquin : Bruno Dumont explique la fin de la série », *toutelatele.com*, 2014, URL : http://www.toutelatele.com/p-tit-quinquin-bruno-dumont-explique-le-choix-de-ce-final-64050 (dernière consultation le 20 Juin 2018).

I.2.1.3 - *Scénario* :

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

I.2.1.4 – *Entretiens*

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

Deffontaines-parle-de-son-travail-sur-P-tit-Quinquin-de-Bruno-Dumont.html, (consulté le 6 Avril 1018)

I.2.2 – Ma Loute

I.2.2.1 - *Articles de presse :*

– AUBEL Damien, « Bruno Dumont, *Ma loute », Transfuge*, n°98, Mai 2016, p.65

– MALAUSA Vincent, « Partir en vrille (sur le tournage de *Ma Loute*) », *Cahiers du cinéma*, n°718, Janvier 2016.

– MANDELBAUM Jacques , « Les carnets de route de Ma Loute », *Le Monde.fr*, 2016, URL : http://www.lemonde.fr/cinema/visuel/2016/05/10/les-carnets-de-route-de-ma-loute-le-cineaste-les-producteurs-et-le-journaliste_4916738_3476.html#8bUDgYQquV5iPSwe.99, (dernière consultation le 28 Décembre 2017).

I.2.2.2 – *Entretiens :*

– DELORME Stéphane, Entretien avec Bruno Dumont, *Cahiers du cinéma,* n°722, Mai 2016

– BARBIER Brigitte, « Le directeur de la photographie Guillaume Deffontaines parle de son travail sur "Ma Loute", de Bruno Dumont », *Association française des directeurs de la photographie cinématographique,* Mai 2016. URL : https://www.afcinema.com/Le-directeur-de-la-photographie-Guillaume-Deffontaines-AFC-parle-de-son-travail-sur-Ma-loute-de-Bruno-Dumont.html (consulté le 9 Avril 2018)

I.2.3 – Jeannette

I.2.3.1 - *Articles de presse :*

– BEGHIN Cyril, « La La Lande », *Cahiers du cinéma*, n°736, septembre 2017

– CLEMENT Nicolas, « Sur le tournage de Jeannette, le nouveau film de

Bruno Dumont », *Focus Vif*, 18 Janvier 2017, URL : http://focus.levif.be/culture/cinema/sur-le-tournage-de-jeannette-le-nouveau-film-de-bruno-dumont/article-normal-600883.html, (dernière consultation le 28 Décembre 2017).

– JOUDET Murielle, « Jeannette, la folie bergère de Dumont », Le Monde.fr, 30 août 2017, URL : https://www.lemonde.fr/televisions-radio/article/2017/08/30/tv-jeannette-la-folie-bergere-de-bruno-dumont_5178719_1655027.html (consulté le 4 novembre 2017)

– MANZARENA Jean-Jacques, « Jeannette, sur la terre comme au ciel », Artpress, 8 septembre 2017,URL :https://www.artpress.com/2017/09/08/jeannette-sur-la-terre-comme-au-ciel/ (consulté le 7 mai 2018)

I.2.3.2 – *Entretiens :*

– BARBIER Brigitte, « Le directeur de la photographie Guillaume Deffontaines parle de son travail sur "Jeannette", de Bruno Dumont », *Association française des directeurs de la photographie cinématographique,* Mai 2017. URL : https://www.afcinema.com/Entretien-avec-le-directeur-de-la-photographie-Guillaume-Deffontaines-AFC-a-propos-de-son-travail-sur-Jeannette-l-enfance-de-Jeanne-d-Arc.html (consulté le 23 Avril 2018)

– DELORME Stephane « L'éveil, entretien avec Bruno Dumont », *Cahiers du cinéma*, n°736, septembre 2017

II - Le comique

II.1 - *Ouvrages :*

BERGSON Henri, *Le Rire, Essai sur la signification du comique, Paris, Félix Alcan, 1900*

BORDAT Francis, *Chaplin cinéaste*, Paris, Editions du Cerf, 1998.

DREUX Emmanuel, *Le cinéma burlesque ou la subversion par le geste, Paris, L'Harmattan, 2007*

ESCARPIT Robert, *L'Humour*, Paris, P.U.F., 1960.

EMELINA Jean, *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1996.

GENETTE Gérard, *Morts de rire*, *Figures V*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2002.

HAVEL Václav, *Anatomie du gag,* Paris, Éd. de l'Aube (fr), 1992
MARS François, *Le gag*, Paris, Cerf, 1964.
MONGIN Olivier, *De quoi rions-nous ? La société et ses comiques,* Paris, Plon, 2006 ; rééd. Coll. de poche Pluriel/Hachette, 2007.
POLLOCK Jonathan, *Qu'est-ce que l'humour?*, Paris, Klincksieck, 2001.
SUFFRIN Mark « Le monde silencieux du slapstick (1912-1916) », traduit par Jean-François Cornu, in *L'horreur comique. Esthétique du slapstick,* Paris, Editions du Centre Pompidou, 2004.
SMADJA Eric, *Le rire,* Paris, Que sais-je ?, 2011.
TESSE Jean-Philippe, *Le Burlesque,* éditions des Cahiers du cinéma, coll. « Les Petits Cahiers », 2007

II.2 - *Articles* :

ESCOLA Marc Escola, « L'humour la théorie », *Fabula-LhT*, n° 10, « L'aventure poétique », décembre 2012, URL : http://www.fabula.org/lht/10/escola.html, page consultée le 08 janvier 2017.
GENDREL Bernard, « Humour: panorama de la notion », Fabula.org, Mai 2007, URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Humour%3A_panorama_de_la_notion, page consultée le 08 janvier 2017
NOGUEZ Dominique, «Structure du langage humoristique», *Revue d'esthétique*, Paris, t. XXII, n° 1, janvier-mars 1969.

III – Le genre policier

III.1 - *Ouvrages* :

BOILEAU Pierre, *Le roman policier,* Paris, PUF, 1975.
FOSCA François, *Histoire et Technique du roman policier*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue critique, 1937.
TODOROV Tzetan, *Typologie du roman policier* , in Poetique de la prose, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1971
VANONCINI André, *Le roman policier*, « Que sais-je? », n" 1623, Presses Universitaires de France, 1993.

III.2 - *Articles* :

TETU Jean-François, « Marc Lits, Le genre policier dans tous ses états. D'Arsène Lupin à Navarro », *Questions de communication,* 2011,

URL : http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/2177 (dernière consultation le 16 juin 2018).

IV – Le corps

AMIEL Vincent, *Le Corps au cinéma. Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

MAUSS Marcel, « Les techniques du corps », dans *Sociologie et anthropologie*, 11e éd., Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », octobre 2004, p. 365-386.

MONGIN Olivier, *Éclats de rire. Variations sur le corps comique*, Paris, Essai sur les Passions démocratiques III, Seuil, 2002.

V – La marginalité

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

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

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

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

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

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

VI – La dramaturgie

MCKEE Robert, *Écrire un scénario pour le cinéma et la télévision*, Paris, Armand Collin,2017 (2e édition)

LAVANDIER Yves, *La Dramaturgie*, Paris, Le Clown & l'Enfant, 1994

VII – L'acteur

BANU GEORGES, *L'Oubli. Essai en miettes*, Paris, Les Solitaires intempestifs, 2005.

VIII – La technique

CHION Michel, *Technique et création au cinéma,* Paris, ESEC Edition, 2002.

CHION Michel, *L'audio-vision*, Paris, Armand Collin, 2013,

IX – Champ disciplinaire cinématographique

AUMONT JACQUES, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2008.

BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, coll. « 7e Art », 1976.

BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995.

FRODON Jean-Michel, *Le cinéma français de la Nouvelle Vague à nos jours*, Paris, Cahiers du cinéma, 2010.

X – Philosophie, esthétique et théorie de la réception

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

ECO Umberto, *Lector in fabula*, *Le rôle du lecteur*, 1979, rééd. LGF, 1999, p. 142

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

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

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

XI – Littérature

BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, éd. de Minuit, Paris, 1952.

GIDE André, *Journal*, Paris, Gallimard, 1951.

PEGUY Charles, *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc*, Paris, Éditions Le Club du meilleur livre, 1956.

Filmographie

I. Bruno Dumont

I.1. Corpus d'étude (en ordre chronologique de réalisation, avec fiches techniques) :

I.1.1. P'tit Quinquin

- *P'tit Quinquin* (2014), DUMONT Bruno, DVD, Paris, Arte France (éd.), Blaqout (distrib.), 2015.

- **Réalisation :** Bruno Dumont
- **Scénario :** Bruno Dumont
- **Montage :** Bruno Dumont et Basile Belkhiri
- **Photographie :** Guillaume Deffontaines
- **Assistant caméra** : Anna-Katia Vincent
- **Chef électricien** : Eric Gies
- **Chef machiniste** : Laurent Passera
- **Etalonneur** : Richard Deusy
- **Directeur de Casting :** Clément Morelle
- **Conseiller casting :** Claude Debonnet
- **Son :** Philippe Lecoeur, Olivier Walczak, Emmanuel Croset
- **Costumes :** Alexandra Charles
- **Production :** Jean Bréhat, Rachid Bouchareb, Muriel Merlin
- **Sociétés de production :** 3B Productions, Arte France, Pictanovo et le soutien de la Région Nord-Pas-de-Calais et Le Fresnoy, avec la participation de TV5 Monde, CNC, en association avec Cofinova 10
- **Pays d'origine :** France
- **Langues originales :** français, ch'ti
- **Chaîne d'origine :** Arte
- **Dates de diffusion :** 18 et 25 septembre 2014

Informations techniques :
Caméra, lumière, machinerie : TSF Caméra – TSF Lumière – TSF Grip (Caméra RED Epic, optiques Hawk V-Lite)
Postproduction : M141

I.1.2. Ma Loute

- *Ma Loute* (2016), DUMONT Bruno, DVD, Paris, 3B Productions (éd.), Memento Films (distrib.).

• **Réalisation :** Bruno Dumont
• **Scénario :** Bruno Dumont
• **Son :** Philippe Lecoeur, Emmanuel Croset
• **Directeur de la photographie :** Guillaume Deffontaines
• **1re assistante opérateur et drone** : Anna-Katia Vincent
• **Cadreur 2e caméra** : Pierre Dejon
• **Chef machiniste** : Laurent Passera
• **Chef électricien** : Eric Gies
• **Étalonneur** : Richard Deusy
• **Décors :** Riton Dupire-Clément
• **Montage :** Bruno Dumont et Basile Belkhiri
• **Casting :** Clément Morelle
• **Casting filles Van Peteghem :** Catherine Charrier
• **Sociétés de production :** 3B Productions, Arte France, Le Fresnoy, Pictanovo (région Nord-Pas-De-Calais), Twenty Twenty Vision Filmproduktion GmbH
• **Société de distribution :** Memento Films Distribution
• **Pays d'origine :** France
• **Langue :** français / ch'ti
• **Genre :** comédie
• **Durée :** 122 minutes
• **Date de sortie :** 13 mai 2016

Informations techniques :
Matériel caméra : TSF Caméra (Arri Alexa XT 4/3, format 2:35, série Master Anamorphiques Arri/Zeiss T:1,9)
Matériel machinerie et lumière : TSF Grip et TSF Lumière
Laboratoire : M141 - Thibeaut Carterot
VFX : Mikros image et Automatik

I.1.3. Jeannette, *l'enfance de Jeanne d'Arc*

- *Jeannette* (2017), DUMONT Bruno, DVD, Paris, Potemkine (éd.), Memento Films (distrib.).

• **Réalisation** : Bruno Dumont
• **Scénario** : Bruno Dumont, d'après les œuvres *Jeanne d'Arc* (1897) et *Le Mystère de la charité de Jeanne d'Arc* (1910) de Charles Péguy
• **Costumes** : Alexandra Charles
• **Photographie** : Guillaume Deffontaines
• **Cadreur 2e caméra** : Pierre Dejon
• **1re assistante opérateur** : Anna-Katia Vincent
• **2e assistant** : Thomas Collet
• **Chef électricien** : Eric Gies
• **Chef machiniste** : Laurent Passera
• **Son** : Philippe Lecœur
• **Casting** : Clément Morelle
• **Montage** : Basile Belkhiri et Bruno Dumont
• **Etalonnage** : Richard Deusy
• **Musique** : Igorrr
• **Co-compositions** : Nils Cheville, Laure Le Prunenec, Aline Charles, Elise Charles, Anaïs Rivière
• **Chorégraphie** : Philippe Decouflé, assisté de Clémence Galliard
• **Chorégraphies additionnelles** : Aline Charles, Elise Charles, Nicolas Leclaire, Victoria Lefebvre, Jeanne Voisin
• **Production** : Rachid Bouchareb, Jean Bréhat et Muriel Merlin
• **Sociétés de production** : Taos Films ; Arte France, Le Fresnoy-Studio National des Arts Contemporains et Pictanovo (coproductions)
• **Société de distribution** : Memento Films distribution
• **Pays d'origine** : France
• **Langue originale** : français
• **Format** : couleur - 1,66:1 - stéréo / Dolby 5.1
• **Genre** : musical
• **Durée** : 115 minutes
• **Dates de sortie** :30 août 2017 (Arte) ; 6 septembre 2017 (sortie nationale)

Informations techniques :
Matériel caméra, machinerie, lumière : TSF Caméra-Grip-Lumière
Laboratoire : M141

I.2. Corpus secondaire (autres films de Bruno Dumont - en ordre chronologique de réalisation) :

- 1993 : *Paris (Paris)* [court métrage]
- 1994 : *Marie et Freddy* [court métrage]
- 1997 : *La Vie de Jésus*
- 1999 : *L'Humanité*
- 2003 : *Twentynine Palms*
- 2006 : *Flandres*
- 2009 : *Hadewijch*
- 2011 : *Hors Satan*
- 2013 : *Camille Claudel 1915*

II. Autres films et séries (en ordre chronologique de réalisation) :

- *Joan the Woman* (1916*),* DE MILLE Cecil B.
- *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928), DREYER Carl Theodor.
- *Joan of Arc* (1948), FLEMING Victor.
- *Jeanne au bûcher* (1954)), ROSSELLINI Roberto.
- *Procès de Jeanne d'Arc* (1962), BRESSON Robert.
- *West Side Story* (1960), WISE Robert.
- *Le Bon, la Brute et le Truand* (1966), LEONE Sergio.
- *Colombo* (1968-2003), (Série TV, 18 saisons de 69 épisodes en moyenne), LEVINSON Richard et LINK William (créateurs)
- *Starsky et Hutch* (1975-1979), (Série TV, 4 saisons de 26 épisodes en moyenne), BLINN William (créateur).
- *Jeanne d'Arc* (1999), BESSON Luc.
- *Jeanne d'Arc* (1999) *(*téléfilm), DUGUAY Christian.
- *Memories of Murder* (2003), BONG Joon-Ho.

Annexes

Annexe 1 : Note d'intention de Bruno Dumont pour la série *P'tit Quinquin*

P'tit Quinquin est une comédie policière, pantalonnade, grotesque, burlesque, d'un drame – une suite inexpliquée de meurtres – ancrée dans une région et son terroir, le Boulonnais, terre agricole et maritime du bord de Manche. Tournée dans un petit village de pêcheurs cerné de champs immenses, la série est entièrement interprétée par ses habitants, gens du cru au parler populaire et accent du pays, le cht'i. Un casting décalé qui met à mal le genre tout en utilisant ses codes.
Ils jouent ainsi les personnages d'une fiction dont l'extravagance des héros ruera dans les us et coutumes du standard de la série policière. Policiers improbables, pourtant tout à l'oeuvre et au dévouement sincère d'une enquête macabre, complexe, mystique ; enfants canailles portés à des sentiments d'adultes ; adultes dévoyés, véreux... tous, naufragés d'une société française en délitement, mais tous emportés et soufflés par la poésie, l'humour, la farce qui, indéfectiblement, les illuminent[156].

[156] Bruno Dumont, « Note d'intention de P'tit Quinquin », Arte Cinema, 2014, URL : http://cinema.arte.tv/fr/article/ptit-quinquin-de-bruno-dumont (dernière consultation le 25 Mai 2017)

Annexe 2 : Les deux premières pages du scénario de *Ma Loute*

Aux rochers moulières

A marée basse, les Bréfort étaient au labeur en famille à cueillir pieds nus les moules sur les grands rochers détrempés de la plage d'Ambleteuse en front de mer. Des sacs en toile de jute et des grands paniers d'osier sur les dos ou fourrés à même la surface du roc recueillaient les mollusques qu'ils avaient amassés des heures durant, gros dos et voûtés. *Ma Loute* était là fort énervé contre son père parce qu'il en avait assez et il vociférait encore. *L'éternel* le rabroua une dernière fois, vivement, pour qu'il arrête de geindre et annoncer bientôt la fin de la cueillette à la remontée de l'eau. Les tiots parvenaient à peine à porter chacun son panier que la mère aidait comme elle pouvait tandis qu'ils glissaient encore sur les algues qui couvraient les rochers moulières. Dans le tumulte chacun maugréait du branle-bas du départ sous les lourdes charges et les risques continuels de chutes et glissades sur les sommets et les descentes des brisants dans les interstices profonds des blocs où les flaques chaudes stagnaient dans les cavités du sable ensoleillé quand déjà non sans jurons les Bréfort parviendraient au ripple-marks des sédiments de l'estran où en rehaut de la ligne de fond s'édifiait le gros Fort Mahon.

Hors de la plage, sur de méchants tombereaux de fortune les Bréfort roulaient leurs sacs dégorgeant de moules, poussés sur un rude chemin de pierrailles et de sable entre les chalets du bord de mer, les paniers sur le dos, efforcés dans les dunes vénérables.

Une automobile vint au passage ébranler le char à moules des Bréfort qui barrait sa circulation et klaxonner par devant eux. *L'éternel* se releva et poussa sur le côté la cargaison, sans broncher et souffler avec les siens à la faveur de la halte. Une famille bourgeoise passa ainsi sous le nez des Bréfort qui, comme les gens du pays, si ils voyaient d'un mauvais oeil la venue d'estivants, ne les considéraient même pas : aussi se remirent-ils vite en marche, à la poussée du lourd convoi et à la condition qui était la leur.

L'éternel les engueula, en un coup de sang qui les fouetta tous, comme pareil et combien il s'était tu. Tous firent corps et emportèrent davantage les moules.

L'automobile passée était celle des Van Peteghem qui était à rouler plus en avant, enfumant, sur le chemin de la mer où elle venait de croiser les Bréfort.
Harnachée de bagages, hautaine, la famille arrivait du Nord pour les vacances d'été. Des belles personnes dans de beaux vêtements dans une belle voiture : le père au volant, sa femme et ses trois jeunes filles sur la banquette arrière dont l'une, la cousine, était encore retournée à voir *Ma Loute* qu'elle avait remarqué parmi ces gens.
La mère qui était tout à envisager fort poétiquement ce paysage dunaire comme si il était le sien, considéra aussi la petite grappe de Bréfort qui s'éloignait et complice avec sa nièce qui s'en retournait, déclara à l'endroit d'eux : *c'est une merveille, non ? ...Comme c'est pittoresque cette image, ces simples gens, non ? .... Quel bonheur, mais quel bonheur !*
Le mari et cousin de sa femme, acquiesça, opinant du bonnet, tant il était snob lui aussi, à trouver beau les choses les plus ordinaires et toujours y trouver, sans discernement, la source de son sincère émerveillement.

A la peine, les Bréfort furent ainsi oint à leurs corps défendants d'un tableau dont ils étaient les figures et qu'ils ignoraient tant et combien la vie avait pu éloigner ces gens ; seul l'aspect humain en faisait encore illusion, hormis l'instinct qui sommeillait en eux mais dont la détestation savait aussi modifier le cours. De leur ouvrage à moules, à les voir pousser et courbés comme des miséreux, on ne sut du coup pas quoi penser tant le mal avait été prononcé et qu'il fut à la traîne de leur revoyure.

- *Ptain i pu loa avec leur carette à moteur, hein !!* Lança *Ma Loute* crachant un bon coup pour dégager ses bronches et sur son frangin qui s'en prit une giclée au passage.

Le gamin en appela à sa mère, de son frère qui donc lui avait craché dessus. Il en fallut pas moins pour qu'une échauffourée commença entre des garçons fort bagarreurs et qui n'attendaient jamais pour s'en mettre sur la figure d'autant que ça couvait depuis longtemps. Usé, l'*éternel* rudoya ses gosses alors que le char à moules était en plan et que tout partait en vrille.



SEQ 1 – EXT JOUR – BAIE DE LA SLACK / PLAGE D'AMBLETEUSE

La marée est basse, des silhouettes d'hommes voutés : c'est une famille de pêcheurs (Les Bréfort) qui ramassent des moules. Ils sont tous pieds nus sur les grands rochers détrempés de la plage ; à gratter et couper.
Des sacs en toile de jute et des grands paniers d'osier sur leur dos se remplissent de mollusques. Les sacs sont pleins ; preuve que le ramassage dure depuis des heures.

Ma Loute (le plus vieux des quatre fils Bréfort) râle tout bas, énervé contre son père. Il en a assez de faire ce travail fort épuisant. Le père dit *L'éternel* le rabroue.

L'ETERNEL
Ma Loute 'rête d'geindre ! On a bientôt fini ; la marée r'monte.

Les tiots Bréfort (trois garçonnets) s'arrêtent de ramasser et prennent les sacs ; peinant à les porter. La mère les aide comme elle peut. Les algues couvrant les rochers mouliers les font glisser. Dans le tumulte, chacun maugrée du branle-bas du départ sous les lourdes charges et les risques continuels de chutes et glissades sur les sommets et les descentes des brisants dans les interstices profonds des blocs où les flaques chaudes stagnent dans les cavités du sable ensoleillé.
Après avoir craché tous les jurons qu'ils connaissent, les Bréfort parviennent aux ripple-marks *(* sorte de rides de sable*) de l'estran, en fond s'édifie le gros Fort Mahon.

SEQ 2 – EXT JOUR – CHEMIN DE LA PLAGE

Sur le chemin de la plage, les Bréfort poussent un tombereau fait de bric et de broc, rempli des sacs dégorgeant de moules. Chacun porte un panier sur le dos. Ils peinent à la tâche sur ce rude chemin de pierrailles et de sable.
Des chalets bordent le chemin.

En passant, une automobile décapotable ébranle le char des Bréfort. Le char empêche la voiture de passer ; un klaxon retentit pour que les gêneurs se poussent. *L'éternel* se relève et pousse sur le côté la cargaison. Il maudit la venue des estivants qui les ignorent superbement.
Les Bréfort se remettent en marche poussant et soufflant.

L'éternel les engueule, en un coup de sang qui les fouette tous.

L'automobile passe doucement en enfumant les piétons.
Toute une famille est installée dans la voiture : les Van Peteghem.
Les bagages débordant du coffre, les regards hautains, la famille arrive de Lille ou Tourcoing pour les vacances d'été.

Des belles personnes dans de beaux vêtements dans une belle voiture : le père au volant, sa femme et trois jeunes filles sur la banquette arrière. L'une se retourne sur Ma Loute.

La mère (Aude Van Peteghem) est absorbée par ce paysage dunaire tout à sa poésie, puis elle pose son regard sur la petite famille Bréfort.

AUDE
C'est une merveille non ? Comme c'est pittoresque cette image, ces simples gens, non ? Quel bonheur, mais quel bonheur !

La jeune fille continue à se retourner sur Ma Loute.

Le mari André Van Peteghem *(on apprendra par la suite qu'il est aussi le cousin de sa femme),* acquiesce en opinant du bonnet, superbe dans son snobisme à trouver, lui aussi, beau les choses les plus ordinaires et y puiser la source de son sincère émerveillement.

Les Bréfort sont bien malgré eux le centre des regards de cette famille hautaine et snob ; s'extasiant sur ce qui n'était au fond que peine et misère. Ils regardent la voiture s'éloigner.

MA LOUTE
- Ptain i pu loa avec leur carette à moteur, hein !!

Ma Loute crache un bon coup pour dégager ses bronches et sur son jeune frangin qui s'en prend une giclée au passage.

Le frangin se retourne vers sa mère vociférant contre son frère.
Il n'en fallait pas moins pour qu'une échauffourée commence entre les deux frères fort bagarreurs et qui ne perdaient jamais une occasion pour s'en mettre sur la figure. Usé, l'*éternel* rudoie ses gosses laissant en plan le char à moules alors que tout part en vrille.



Annexe 3 : Extrait scénario de P'tit Quinquin (scène d'introduction)

A la grille de la ferme Zuphen, appuyé contre les briques, P'tit Quinquin, pas 10 ans, était à zieuter sa petite voisine d'en face pour qui il avait le béguin, la petite Eve Terrier qui était à se tenir à l'entrée de chez elle, pareille, au-delà de la petite route qui séparait les deux fermes voisines et qui à deux kilomètres parmi les champs et les prés descendait au village d'Audresselles et droit au bord de la Manche qui chatoyait au bon soleil de juin. Tous deux étaient là à écouter à moitié la sœur plus âgée d'Eve qui, en retrait sur la cour, travaillait sa voix portée sous un air diffusé dans des écouteurs. En blouse, Eve se laissait regarder de toute part et prenait à moitié les allures insolentes et veules de la belle fille qui se prévoyait en elle. Amolli, P'tit Quinquin lui fit une grimace pour ne pas s'enliser dans ces manières qui le rendaient là à moitié crétin et que la voix de sa mère hurla à travers eux la rengaine pour le repas :
– Alors Quinquin, ch'est pour aujourd'hui, p'tête !
Le gamin retourna vers la cour et s'engouffra tranquille dans l'habitation. Eve, qui n'était plus regardée, perdit sa superbe et, toute décrue, alla vaquer sur sa cour feindre une marelle.

Annexe 4 : Extrait scénario de P'tit Quinquin (scène du vétérinaire légiste)

Van der Weyden était de tout son long affalé à plat ventre sur une porte passager de son véhicule, à patienter au soleil inondant de lumière le parking désert d'un grand bâtiment industriel perdu au milieu de la campagne. Carpentier, assis sur le capot du moteur, végétait. C'était la grande heure du milieu d'après-midi à l'œuvre sur les deux policiers, à la béance de son chant. Un gendarme apparu hors du bâtiment mit fin à la submersion :
– Commandant !
Les deux hommes se ravivèrent et, ébranlés, suivirent le brigadier. Le cadavre ouvert de la bête encordée et écartée par les quatre membres s'offrit aux yeux des policiers parvenus dans une simili salle de dissection. Un homme casqué et en tenue entière de protection s'approcha d'eux pour rendre compte des examens pratiqués sur la bête. La conversation buta dans l'incompréhension en raison de la carapace qui couvrait l'homme et sa bouche rendue inaudible. Van der Weyden s'avança vers la charogne et fut élevé là à l'une des plus grandes stupeurs de sa vie. Parmi les entrailles ensanglantées et putréfiées de l'animal se trouvaient des membres humains.
– Bordel !

Annexe 5 : Typologie des gags dans les deux premiers épisodes de *P'tit Quinquin*[157]

1) Gag passif de maladresse	2) Gag secondaire ou actif d'agression	3) Gag d'assimilation ou métaphore visuelle	4) Gag de gestes ou de mouvements	5) Gag de situation
A) Avec des csqs négatives pour le protagonistes	A) Agression physique		Ridicule	Échec d'une action
			Farce	Répétition d'actions
B) Avec des csqs pour d'autres personnes	B) Agression orale		Grotesque	Rupture de l'ordre usuel des événements
			Parodie	Inversion d'actions
			Pantomime	Interférence d'actions
2.17 / P'tit Quinquin marche dans la cour en tenant un bol de lait trop plein. Sa mère l'avertit. Le lait se renverse.	4.00 / PQ met un rat mort au visage Eve puis, plus tard, lui lance dessus.	24.56 / Friterie ambulante est le seul élément de décor de toute une place.	2.24 / PQ **parle en mangeant** sa tartine	07.00 / Un hélicoptère survole la plage puis un champ, cassant la ligne d'horizon. Événement vertical dans monde horizontal.
11.00 / Au blockhaus, Carpentier **tombe** et entraîne VDW dans sa chute.	12.30 / VDW **insulte** C : « vraiment trop con Carpentier » par rapport à la chute du blockhaus	32.00 / Après que VDW ait répété qu'il lui fallait la tête, la voiture du duo passe près de...la tête de Mme Lebleu.	16.00 / Carpentier fait des **dérapages** ans la cour de ferme	13.50 / C ne ralentit pas pour que VDW sermonne les enfants.
13.50 / Au volant, C ne ralentit pas alors que VDW veut engueuler PQ et sa bande	19.00 / PQ lance un pétard à l'intérieur de sa maison (peut-être pour provoquer son père qui lui reprochait de ne rien	34.50 / Des poms-poms girls et un homme à cagoule sont	20.30 / C **imite** VDW pendant qu'il sermonne PQ et lui fait son speach sur	15.00 / VDW tire un coup de feu dans une cour de ferme pour annoncer son

[157]Classification inspirée par celle de François Mars : François Mars, *Le gag*, Paris, Cerf, 1964, p. 11.

	faire)	présents (dans le même plan) à l'enterrement de Mme Lebleu.	le rôle de la police.	arrivée au propriétaire.
21.20 / Au volant, C manque **d'écraser** pieds PQ en repartant de chez PQ.	20.55 / PQ fait un **doigt d'honneur** dans son dos quand VDW le **sermonne**. Père PQ voit le doigt.	**28.40 – EP2 /** Emilie Terrier s'entraîne à chanter au milieu des tas de fumiers.	26.50 / Un touriste Hollandais s'énerve...en hollandais.	19.30 / Père PQ lui demande de revenir après le lancer du pétard : - Viens ici - Non - Viens ic, j'te dis - Non
24.45 / 1 des 2 pétards **explose** dans la main du copain obèse plutôt que sur les touristes hollandais	26.45 / Bande PQ se cachent pour **lancer pétards** sur touristes hollandais qui pique-niquent. 1 pétard sur 2 touche la cible.		30.30 / Légiste-vétérinaire relève son casque à la façon d'un personnage de série TV.	23.00 / Le GP de PQ jette les couverts sur la bible pour la dresser
48.15 (fin EP1) / VDW et C manque de **renverser** PQ à vélo alors qu'ils sont pressés par l'enquête	46. / VDW chasse un gamin du cimetière en le **traitant** de « petit con » ...et en criant « nom de dieu ».		30.50 / C s'adresse au quartier général de la police via la radio talkie-walkie.	25.25 / Touristes hollandais donnent l'impression de rouler sur place avec leurs vélos trop élevés et leurs pédaliers en sous régimes.
	11.03 – EP2 / PQ lance pétard sur les deux jeunes de couleur puis décide avec ses deux amis de leur courir après.		34.15 / Le curé plaque les cheveux de son diacre avec sa salive.	28.50 / Légiste-vétérinaire de son retard dû à un « problème de voiture ».
	13.20 – EP2 / VDW trouve le petit garçon obèse qui se cachait devant la voiture de police et **le chope** littéralement par le cou. PQ **lance un pétard** pour faire diversion puis VDW **tire des coups de feu en l'air.**		34.20 / Un micro semble bouger tout seul et empêche le diacre de parler dedans.	33.10 / Le bedeau et PQ fument contre le mur de l'église. Le bedeau ne cesse de reprendre une « dernière » bouffée de cigarette.

	16.20 – EP2 / Agression physique du bedeau handicapé par PQ et sa bande pendant une course d'auto-tamponneuse puis orale après (« passe ton permis »).		39.00 / Chant mi-sublime, mi ridicule « Cause, i Know » chantée par Aurélie Terrier.	34.30 / PQ crache dans l'encens censé représenter la montée de la prière vers Dieu.
			48.10 / VDW et C rentrent dans la voiture de façon pressée tels les les personnages de séries américaines.	34.38 / Calembours à l'intérieur de la prière
			07.10 – EP2 / C et VDW s'arrêtent au blokhaus car « tout semble autour ». Parodie – assemblage puzzle enquête série TV.	41.50 / Le curé et son diacre se cachent derrière l'autel. Ils remontent et descendent, s' amusent.
			18.20 – EP2 / VDW fait l'avion avec ses bras pendant que C interview les travailleurs de chantier.	44.15 / Le curé et son diacre font le signe peace avec les doigts pendant la prière.
			36.00 – EP2 / Bande de PQ se bat par terre pendant le concert des jeunes talents.	45.00 / L'organiste fou continue à jouer alors qu'il ne reste que VDW et C dans l'église.
				02.00 – EP2 / C confie aimer rouler sur deux roues
				04.00 – EP2 / C coupe vache à la tronçonneuse
				13.56 – EP2 / C

				écoute de la musique classique dans sa voiture
				18.30 – EP2 / C et VDW partent en courant du chantier et sautent par dessus les tas de terre.

Annexe 6 : Photographies de plateau de *Ma Loute*



Guillaume Deffontaines filme la marche de Cyril Rigaux (Malfoy) en contre-plongée et dans un travelling sur rails - Photo Roger Arpagou



Pour le tournage de la séquence finale, Didier Desprès (Machin) est suspendu en l'air par le biais de harnais - Photo Roger Arpagou



Tournage d'une séquence de navigation avant l'incrustation numérique de la baie - Photo Roger Arpagou



Installation de la caméra sur une échelle triple - Photo Roger Arpagou