

Le rôle du paysage rural ardennais dans les films longs métrages d'auteurs belges du 21^e siècle.

En quoi le paysagiste peut-il se nourrir des techniques utilisées par les réalisateurs pour déployer une ambiance paysagère ?

Auteur : Nihoul, Léopoldine

Promoteur(s) : Furnelle, Vincent

Faculté : Gembloux Agro-Bio Tech (GxABT)

Diplôme : Master architecte paysagiste, à finalité spécialisée

Année académique : 2024-2025

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/24041>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Le rôle du paysage rural ardennais dans les films
longs métrages d'auteurs belges du 21^e siècle.

En quoi le paysagiste peut-il se nourrir des
techniques utilisées par les réalisateurs pour
déployer une ambiance paysagère ?

Nihoul Léopoldine

Travail de fin d'étude en vue de l'obtention d'un diplôme de master en
architecture du paysage

Année académique 2024-2025

Promoteur : Vincent Furnelle

Toute reproduction du présent document, par quelque procédé que ce soit, ne peut être autorisée qu'avec l'autorisation de l'auteur et du Président ou de la Présidente du Comité de Gestion de la formation d'Architecte Paysagiste.

Le présent document n'engage que son auteur.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude à Vincent Furnelle, mon promoteur, pour le suivi régulier, son accompagnement attentif et la confiance accordée tout au long de ce mémoire. Sa bienveillance, sa patience et son enthousiasme ont enrichi ma motivation dans ce travail.

Mes remerciements s'adressent également au professeur Jan Bogaert, pour ses apports scientifiques et la pertinence de ses conseils.

Je tiens aussi à remercier Régis Filieux, titulaire d'un Master de spécialisation en cultures et pensées cinématographiques, dont l'aide dans ce début de travail a contribué à orienter et approfondir ma recherche.

Je souhaite remercier chaleureusement Antoine Gourlez, cinéaste, pour ses conseils techniques et le partage de son expérience, ainsi que Virginie Gourmel, réalisatrice, pour sa confiance et l'intérêt porté à mon travail.

Ma reconnaissance va également à Steven Van Impe, de la Cinémathèque Royale de Bruxelles, pour son aide au cours de mes recherches bibliographiques.

Enfin, un immense merci à mes proches, pour leur soutien indéfectible, leurs conseils attentifs et leurs relectures, qui m'ont encouragée jusqu'au bout de ce parcours.

Résumé :

Ce mémoire analyse la place du paysage dans le cinéma d'auteur à travers dix longs métrages typiques des paysages ruraux ardennais. L'étude montre que le paysage filmé participe à la narration et reflète une ambiance particulière, capable d'enrichir le bagage culturel du paysagiste. En croisant les codes cinématographiques et la singularité du cinéaste, ce travail met en lumière comment le septième art peut inspirer de nouvelles approches de conception paysagère. Il ouvre ainsi la voie à de nouvelles perspectives transdisciplinaires.

Mots-clés :

paysage ; cinéma ; film d'auteur ; septième art ; perception ; Ardennes

Abstract :

This thesis examines the role of landscape in auteur cinema, drawing on ten feature films that are emblematic of the rural Ardennes. The analysis demonstrates that the filmed landscape not only contributes to the narrative but also conveys a distinctive atmosphere, enriching the cultural resources available to the landscape architect. By intersecting cinematic conventions with the filmmaker's unique vision, this work highlights the potential of cinema—the seventh art—to inspire innovative approaches to landscape design. In doing so, it opens up new avenues for transdisciplinary exploration and dialogue between artistic practice and landscape architecture.

Keywords :

landscape ; cinema ; arthouse film ; seventh art ; perception ; Ardennes

Table des matières

Introduction	8
I. État de l’art	9
I.I. Le paysage en arts	9
I.II. Définitions	11
I.III. Quelques notions de cinématographie	13
I.III.I. Les composantes cinématographiques dans l’inclusion paysagère	13
I.III.II. L’évolution du paysage au cinéma	18
I.IV. Le paysage dans le septième art	22
I.IV.I. Fenêtre, cadre et vitre, selon T. Margrit (2012)	22
I.IV.II. La seconde peau du paysage, selon T. Margrit (2012)	22
I.IV.III. Le cinéma géopoétique, selon K. White (1994)	23
I.IV.IV. Le “paysage-personnage”, selon S. Bernardi (2006)	24
I.IV.V. La transgression paysagère, selon J. Balibar (2019)	25
I.V. Focus sur le cinéma ardennais contemporain : quelques maîtres en la matière	27
I.VI. Les frères Dardenne, Jean-Pierre (1951-) et Luc (1954-)	27
I.VII. Yolande Moreau (1953-)	29
I.VIII. Bouli Lanners (1965-)	30
I.IV. Virginie Gourmel (1971-)	32
I.V.V. Fabrice Du Welz (1972-)	33
II. Hypothèses et objectifs	35
III. Opérationnalisation de la recherche	37
III.I. Matériel	37
III.I.I. Sélection de réalisateurs	37
III.I.II. Sélection de films de ces réalisateurs	37
III.I.III. Séquençage paysager	38
III.I.IV. Grille de lecture du paysage dans le cinéma	38
III.II. Méthode	42
III.II.I. Descriptif du film	42
III.II.II. Séquençage paysager du film	42

III.II.III. Regroupement en séquences similaires	43
III.II.IV. Représentation graphique des séquences paysagères	43
III.II.V. Analyse qualitative des similitudes entre séquences paysagères	46
III.II.VI. Analyse quantitative des composantes cinématographiques	46
III.II.VII. Analyse comparative entre type de séquences et composantes cinématographiques	48
III.II.VIII. Conclusion générale du film	48
III.II.IX. Sélection d'images du film	48
IV. Résultats et discussion	49
IV.I. Analyse comparative des ambiances paysagères par film	49
IV.I.I. Comparaison de répartition et proportion des séquençages paysagers	49
IV.I.II. Similitudes des déroulés de l'histoire durant les séquences paysagères	51
IV.II. Analyse comparative des ambiances paysagères par réalisateur	55
IV.II.I. Utilisation des composantes cinématographiques par réalisateur	55
IV.II.II. Comparaison des procédés cinématographiques utilisés entre réalisateurs	63
IV.III. Interprétation générale des ambiances paysagères utilisées	66
IV.IV. Le cinéma et les paysagistes	67
V. Retour critique sur la méthodologie appliquée	72
VI. Conclusion	73
Table des figures	74
Annexes	77
Sources	78
Bibliographie et articles scientifiques	78
Webographie et sources audiovisuelles	79
Conférences et interview	80
Filmographie	80

Introduction

Le paysage, comme le cinéma, découle d'une perception.

Il serait donc juste de penser que le paysage au cinéma résulte d'un double regard, celui du réalisateur et du spectateur. Le paysagiste qui s'inspirerait de cette singularité paysagère du cinéaste, pourrait à son tour développer une perception originale du paysage.

Au croisement de ces deux approches, ce travail s'intéresse à la façon dont les longs métrages d'auteurs belges du 21^e siècle utilisent le paysage rural ardennais. Comment la technique cinématographique donne-t-elle lieu à des ambiances particulières, susceptibles d'enrichir la pratique du paysagiste ? En observant la manière dont des cinéastes tels que les frères Dardenne, Yolande Moreau, Bouli Lanners, Virginie Gourmel ou Fabrice Du Welz intègrent le paysage à leurs œuvres, ce mémoire propose d'interroger le potentiel inspirant du cinéma pour l'aménagement paysager.

Après un état de l'art explorant la place du paysage dans l'histoire des arts et au cinéma, une analyse technique et sensible de dix films représentatifs permet de dévoiler les procédés employés pour instaurer une ambiance paysagère. Par la suite, les résultats de cette étude sont discutés afin d'identifier les procédés cinématographiques transposables à l'approche du paysagiste. Ce cadre de recherche transdisciplinaire présente la richesse de diversifier les lectures paysagères.

L'ambition de ce mémoire est avant tout de poser un regard original sur le paysage, en croisant les disciplines et en invitant le lecteur - qu'il soit paysagiste, cinéphile ou simple observateur - à expérimenter à son tour la richesse des potentiels perceptifs qu'offrent les paysages ardennais.

I. État de l'art

I.I. Le paysage en arts

L'art et le paysage sont deux approches intimement liées dans leurs fondements. Le terme même de paysage apparaît pour la première fois en 1493 sous la plume de Jean Molinet (1435-1507), poète d'origine flamande qui décrit le terme "landskap" comme un "tableau représentant un pays". Par la suite la définition évoluera, toujours intimement liée à la peinture et aux peintres. (Franceschi Catherine, 1997) A la suite de ces observations historiques, Balibar ouvre la réflexion en disant : *"pour que les peintres aient représenté le paysage, il faut qu'ils l'aient d'abord perçu"*. (Balibar Justine, 2019) Le concept de double artialisation d'Alain Roger vient souligner cette nécessité de la perception pour faire exister le paysage : *"artialisation in situ (sur le terrain) et in visu (dans et par le regard)"*. (Roger Alain, 1995) Le paysage se définit donc initialement d'un point de vue artistique et pictural. (Franceschi Catherine, 1997) *"Le paysage n'existe pas ; seule existe l'image du paysage"* (André Gardies cité par Mottet Jean, 1999)

Aujourd'hui, le paysage se traduit comme *"une apparence et une représentation : un arrangement d'objets visibles perçu par un sujet à travers ses propres filtres. Certains de ces éléments n'ont pas attendu l'humanité pour exister mais s'ils composent un paysage, c'est à la condition qu'on les regarde. Seule la représentation les fait paysage."* (Brunet et al., 1993 cité par Bories Olivier, 2019). Un paysage réel est donc perçu, il est alors possible de dire que nous nous le "représentons". (Balibar Justine, 2019) Dans son essai *Le jardin et les arts*, Michael Jakob développe les enjeux de la représentation. Il définit comme représentations artistiques la peinture, la photographie et le film au même titre que le jardin (Jakob Michael, 2009).

L'origine du paysage se situe donc d'abord dans le représenté et par la suite s'attache au réel. Mais cette réalité n'est pas absolument objective, elle découle d'une perception qui fait donc référence à une représentation. (Balibar Justine, 2019) Alain Roger nous dit *"la perception du paysage exige et du recul et de la culture"* (Roger Alain, 1995), il nous invite par la suite à utiliser la médiation artistique pour faire d'un *pays* un *paysage*. (Roger Alain, 1995)

Le domaine artistique compte aujourd'hui dix catégories d'arts. Le cinéma, est considéré comme septième art depuis 1920, lorsque Ricciott Canud l'ajoute à cette liste à la suite de progrès techniques. On présente cet art comme un spectacle compilant différents autres arts, tels que le dessin, la photographie, la musique,... et véhiculé sous le support d'un film (Performance art en ligne).

Le cinéma se prête parfaitement à l'expression du paysage, puisqu'on définit avant tout ce dernier comme une perception (Convention européenne du paysage de Florence, 2000) qui mobilise donc principalement le regard et la vue. Les images paysagères peuvent être cartographiques, peintes ou dessinées, elles sont aujourd'hui principalement photographiques. Contrairement à la photographie, l'audiovisuel permet de tenir compte des mouvements et des sons, *"essentiels dans la composition et la*

qualification d'un paysage". (Bories Olivier, 2019) *"Au cinéma [...] le paysage y devient un spectacle au sein du spectacle"* (André Gardies cité par Mottet Jean, 1999)

Dans les films, on retrouve trois types de paysages principalement représentés : les paysages urbains, les paysages de littoral et les paysages de campagne remarquable (Atlas des Paysages des Pays de la Loire, 2017)¹. Bien que souvent utilisés comme un décor, tapissant l'arrière-plan pour créer un fond à l'intrigue de l'histoire, il arrive que le réalisateur décide de les placer *"temporairement à l'avant plan de l'attention spectatorielle"* (Gaudin Antoine, 2021). Cette place de premier ordre pour le paysage fait probablement écho avec les arts dont il est plus généralement exprimé, comme la peinture ou la littérature. (Gaudin Antoine, 2021)

Selon Gaudin, tout art qui tenterait de capter visuellement la nature se retrouverait confronté au *"consensus paysager qui domine la culture visuelle occidentale"* (Gaudin Antoine, 2021). *"Le paysage filmé sans un profond travail de recherche esthétique apparaît comme un cliché publicitaire"* (Ziegler Damien, 2010)

¹ Préfet de la région pays de la Loire, 2017. *Atlas des Paysages des Pays de la Loire. Les principales représentations culturelles des paysages* - Sous l'oeil de la caméra... Disponible en ligne : <https://www.paysages.pays-de-la-loire.developpement-durable.gouv.fr/les-principales-representations-culturelles-des-a284.html> [10/02/2025]

I.II. Définitions

Paysage : Selon la convention européenne du paysage, “*le paysage est une partie de territoire, telle que perçue par les habitants du lieu ou les visiteurs, qui évolue dans le temps sous l’effet des forces naturelles et de l’action des êtres humains*” (Convention européenne du paysage de Florence, 2000). Dès lors que l’on accepte que le paysage soit de l’ordre de la perception, il ne peut y avoir de vision unique de celui-ci. Les grands théoriciens s’accordent d’ailleurs à dire que “*la notion de paysage n’est pas un invariant éternel et universel*”, dépendant avant tout “*d’une certaine organisation sociale, historique et culturelle*”. (Gaudin Antoine, 2021) Selon Gaudin, “*le paysage n’a donc pas d’existence en soi, il constitue toujours une interprétation d’un fragment d’espace terrestre par un Sujet qui projette sur lui un ensemble de valeurs ou de connotations, un « état d’âme » (Henri-Frédéric Amiel), une Stimmung (Georg Simmel)*” (Gaudin Antoine, 2021). Balibar nous dit également : “*le paysage [...] n’existe qu’en relation avec un sujet esthétique, il fait l’objet d’une perception et d’une expérimentation, lesquelles sont médiatisées par toute une série de filtres culturels variés [...]*”. (Balibar Justine, 2019)

Paysage ardennais : Les Ardennes (en wallon : *Ârdene*) correspondent à une région géographique naturelle, délimitée au nord par les vallées de la Meuse et de la Sambre et au sud par les plaines de Lorraine et de Champagne (portant le nom d’*Arduenna silva* depuis l’antiquité) (Techno-Science.net, encyclopédie). Cette région géographique est répartie sur trois territoires qui sont la Belgique, la France et le Luxembourg, comme l’illustre la figure 1. De manière générale, le terme “Ardenne” au singulier correspond au territoire délimité par la Belgique, alors que “les Ardennes” couvrent le territoire dans sa globalité. (Techno-Science.net, encyclopédie) Le regard anthropique sur la géographie de l’Ardenne la définit comme un territoire forestier accidenté. (Techno-Science.net, encyclopédie) De manière générale, les paysages ardennais sont essentiellement ruraux, dont la topographie oppose “*des zones de plateaux, doucement ondulées et partagées entre terres agricoles et forêts, et des bordures forestières entaillées par des vallées encaissées.*”(Atlas des Paysages de Wallonie)



Figure 1 : Aire de répartition géographique des Ardennes (Belgique, France et Luxembourg). Ardenne. *Ardenne - L'Ardenne*. Disponible en ligne : <https://www.ardenne.org/ardenne> [02/12/2024].

Cinéma : Le cinéma est défini comme un art du spectacle. On l'appelle aussi le “septième art” depuis 1920. Le procédé, qu’il soit issu d’un système flexible, magnétique ou numérique, consiste à présenter une scène sous la forme d’un film. La projection d’images crée une impression de mouvement aux yeux des spectateurs (Performance Art). Gaudin définit le film comme “*l’empreinte du monde visible sur la pellicule*”. Il accepte pourtant que l’enregistrement numérique ne rompt pas avec les principes esthétiques du cinéma, et peut donc également être assimilé comme film. (Gaudin Antoine, 2021)

Cinéma d’auteur : Selon l’office québécois de la langue française, il s’agit d’un *type de cinéma dans lequel le réalisateur, perçu comme unique auteur de son film, présente à travers son art un univers qui lui est propre* (Office québécoise de la langue française, 2006).

I.III. Quelques notions de cinématographie

I.III.I. Les composantes cinématographiques dans l'inclusion paysagère

Cadre

Malgré la forte impression de réel procurée par le cinéma, les images cinématographiques ne sont qu'une projection de la réalité. Elles sont limitées à un cadre et présentent une image à deux dimensions. (Moinereau Laurence, 2011) Ce cadre est le symbole de séparation nette entre l'image représentée et l'espace physique. (Baliba Justine, 2019)



Figure 2 : Le cadre au cinéma. Réalisation de l'auteure, 06/05/2025.

Format

Le terme format au cinéma peut définir deux notions. Dans un premier temps il désigne la largeur de la pellicule utilisée pour le film. Il n'a plus beaucoup de sens à l'heure actuelle, où ces procédés ne sont plus d'application pour la capture d'images cinématographiques. Une seconde notion est celle du format de l'image, davantage utilisée de nos jours. Il s'agit du rapport des proportions largeur/hauteur d'une image définie par son cadre. Les débuts du cinéma connaissent un format d'image proche du carré : le 1,33 (soit 1,33 unité de large pour 1 unité de haut). Les formats vont par la suite évoluer au moyen de caches pour donner une vision plus élargie, propice à l'appréciation paysagère. (Dugast Fabrice, 2021) Le format *"scope permet de composer des cadrages avec, simultanément, des actions de premier plan et des cimes de montagnes au lointain du paysage."* (Guy Claude François cité par Mottet Jean, 1999) *"Le cadre originel du cinéma semble donc destiné à accueillir le panorama paysager dans sa conception classique"* (Ziegler Damien, 2010)

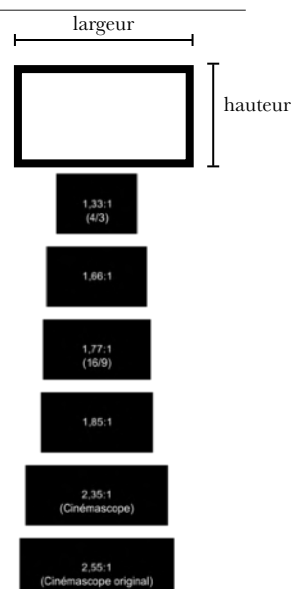


Figure 3 : Les principaux formats de l'image au cinéma. Disponible en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Format_d'image [06/05/2025]

Champ

Le champ est l'image définie par le cadre. Il limite l'espace visuel donné à voir au spectateur. (Moinereau Laurence, 2011)

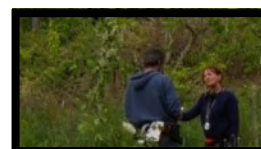


Figure 4 : Le champ. Photomontage sur base d'une image de tournage du film "La Passion de Daudin Bouffant"

Hors-champ

Il s'agit de l'espace exclu du champ par le cadrage, qui le prolonge de manière imaginaire. On peut le définir comme la reconstitution mentale du décor sur base des éléments qui nous sont perceptibles (prolongement du champ de l'image, mouvement de caméra, son,...). (Moinereau Laurence, 2011)



Figure 5 : Le hors-champ. Photomontage sur base d'une image de tournage du film "La Passion de Daudin Bouffant"

Hors-cadre

De la même manière que le hors-champ, le hors-cadre s'étend au-delà du champ de l'image. A la différence de celui-ci, il contient des éléments étrangers au hors-champ, comme l'équipe de tournage par exemple. Ces éléments ne sont pas supposables par le spectateur, puisqu'ils ne font pas partie du déroulé de l'histoire. (Moinereau Laurence, 2011)

Un film pourrait donc présenter au spectateur un paysage sorti de son contexte, qui n'est pas fidèle à la réalité.



Figure 6 : Le hors-cadre. Photomontage sur base d'une image de tournage du film "La Passion de Daudin Bouffant"

Focales et perspectives

La longueur focale est une déformation de l'image produite par l'utilisation de différentes lentilles.

Une focale courte aura tendance à élargir la perspective du champ de vision. On parle d'ailleurs de "grand angle" pour des focales très courtes. Ce moyen permet d'étendre la portion d'espace filmé et de donner une impression d'ampleur au paysage. Une focale moyenne se rapprochera davantage de la vision humaine. Une focale longue va préciser le champ sur des éléments semblant plus rapprochés. (Moinereau Laurence, 2011)

Le passage du champ au hors-champ par une transition de focale longue à courte, dévoile au spectateur une étendue surprenante du paysage.

Cette notion n'étant pas facile à percevoir d'un oeil amateur, elle ne fera pas l'objet de l'analyse filmique qui va suivre.

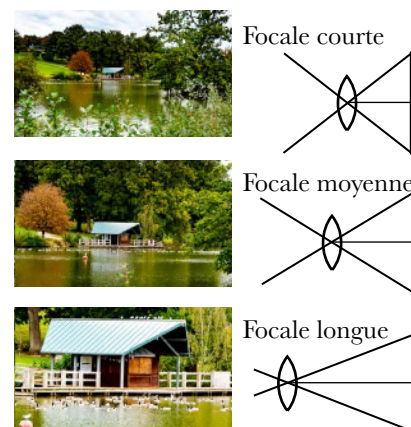


Figure 7 : Les focales : courte, moyenne et longue.

Profondeur de champ

Historiquement, l'usage de la profondeur de champ était répandue au cinéma jusqu'en 1925, puisqu'il n'y avait que des objectifs à champ profond. Ensuite des objectifs plus lumineux ont permis de rendre plus net le premier plan au moment de la mise au point. (Ziegler Damien, 2010)

La profondeur de champ dépend de facteurs techniques. Une grande profondeur de champ permet d'accentuer la réalité d'une perspective et d'ouvrir le regard vers le lointain.

Une faible profondeur de champ permettra au contraire de centrer l'attention sur un élément particulier. (Moinereau Laurence, 2011)

“Le jeu sur le paysage et la profondeur de champ au cinéma permet [...] de mettre en valeur un troisième plan éloigné (généralement une montagne) dans un rapport direct avec le premier plan, lequel cache l'espace intermédiaire (le second plan).” (Augustin Berque cité par Ziegler Damien, 2010) La profondeur de champ ne se limite donc pas à présenter la vision des personnages, elle est *“génératrice d'idées et [permet d'] unir à la conscience les différents éléments offerts au regard.”* (Ziegler Damien, 2010)



Grande
profondeur de
champ



Faible
profondeur de
champ

Figure 8 : Les profondeurs de champ : grande et faible. Adrian Branco, 01net.com

Plan

Le plan comme unité perçue se caractérise pour le spectateur par sa continuité perceptive. Le passage d'un plan à un autre peut s'apparenter à de la ponctuation. (Moinereau Laurence, 2011) Un plan long, caractérisé par une longue durée de séquence, impacte la qualité d'imprégnation d'un paysage. Au plus la durée du plan est grande, au plus les éléments présentés ont le temps d'exister pour eux-mêmes, et de manifester les sens du spectateur. Un plan long offre au paysage la possibilité d'être-au-présent. (Gaudin Antoine, 2021)

Ce travail ne s'intéressera pas ici au plan en tant qu'unité de fabrication, qui traite d'un aspect technique de la réalisation filmique.

Le terme “plan” peut également être utilisé, comme en analyse paysagère, pour décrire la disposition des objets dans la profondeur (avant-plan, moyen-plan, arrière-plan).

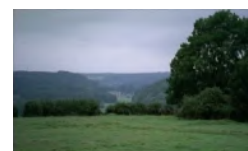
Valeur de plan

La valeur du plan se réfère à la dimension humaine. Un plan général élargi, où le personnage est à peine perceptible, aura pour conséquence de mettre l'accent sur le paysage. La durée d'un plan général doit être suffisamment longue pour permettre au spectateur de s'en imprégner. Selon Gaudin, le “sentiment de paysage” peut davantage émerger en présence d’*“un plan (ou une série de plans) large(s), en extérieur, impliquant un espace visible ordonné selon une « composition manifeste » [...], et explicitement dévolu(s) à l'activité contemplative [...], pour produire un « spectacle au sein du spectacle »”*. (Gaudin Antoine, 2021. pp. 7-8)

Dans un plan d'ensemble, la part du décor est toujours prioritaire, mais le cadre restreint offre davantage de place aux personnages. *“Le plan d'ensemble est le premier outil dont le cinéma dispose depuis son invention pour montrer le paysage.”* (Ziegler Damien, 2010)

Un plan moyen met l'accent sur le personnage dans son intégralité. Ce personnage peut occuper une place encore plus centrale par le biais de gros plan. (Moinereau Laurence, 2011)

Ce travail ne tiendra pas compte d'une telle grosseur de plan qui éclipse le paysage au profit du personnage.



Plan général



Plan d'ensemble



Plan moyen

Figure 9 : Les grosseurs de plan : plan général, d'ensemble et moyen. Pôle Image Haute-Normandie.

Angle de prise de vue

L'angle de prise de vue correspond à l'inclinaison entre le sujet filmé et la caméra. Si cette inclinaison est à l'horizontal, c'est un angle "normal". Si elle est inclinée vers le bas, c'est une "plongée". A l'inverse, une inclinaison vers le haut correspond à une "contre-plongée". (Moinereau Laurence, 2011) Albert Serra utilise fréquemment dans ses films une contre-plongée depuis une position basse de la caméra, lui permettant d'élever au premier plan d'infimes éléments naturels, comme des brins d'herbe. Un rapport de profondeur de champs entre net et flou s'opère alors, précisant la matière végétale à l'avant-plan comme nouvelle priorité visuelle et basculant les codes de perspective de la "bonne" vision paysagère. (Gaudin Antoine, 2021)

Un plan est incliné si le cadre est penché vers la gauche ou vers la droite. (Moinereau Laurence, 2011)

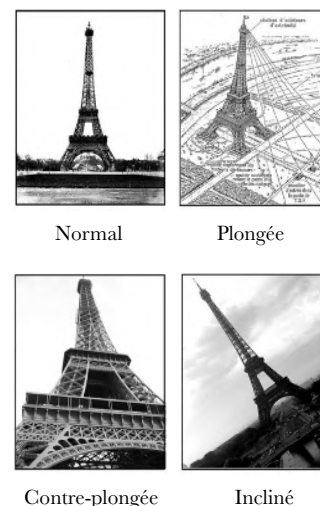


Figure 10 : Les angles de prises de vue : normal, plongée, contre-plongée, incliné. Vidéoastuces, 2022.

Mouvement de caméra

Trois grands types de mouvements de caméra sont à distinguer ici : le panoramique, le travelling et le zoom.

Le panoramique résulte d'une rotation de la caméra sur elle-même. Le panoramique est dit "à vide" lorsque le champ ne présente pas de sujet mobile, seul le paysage est observable. A l'inverse, le panoramique "d'accompagnement" s'intéresse à un sujet (personnage, animal, véhicule,...) centré dans le cadre à l'arrière duquel le paysage défile. (Annaud Jean-Jacques, 2015)

Le travelling est quant à lui résultant d'une caméra en mouvement sur un rail ou dans les airs. (Moinereau Laurence, 2011) Cette technique offre "*une impression de déploiement et d'approfondissement progressif de l'espace, caractéristique de l'expérience des paysages réels*". (Balibar Justine, 2019)

Un autre mouvement de caméra peut résulter d'une caméra portée à l'épaule. Cette technique offre un rendu plus naturel et élargit les possibilités de prises de vues. (Moinereau Laurence, 2011) Cette technique de prise de vue ramène le spectateur sur terre. Ce phénomène peut s'accroître par la présence de vent ou d'autres perturbations météorologiques, dont on peut s'imprégner par un biais visuel et sonore. (Gaudin Antoine, 2021)

Enfin, le zoom se définit par une modification de la distance focale, comme énoncé précédemment. Ce dernier n'est pas à confondre avec un travelling avant ou arrière, qui présente un déplacement de la caméra en conservant le même centre de cadrage. (Moinereau Laurence, 2011)

La caméra peut aussi être immobile et filmer le déplacement de personnages ou d'objets, qui peuvent parfois traduire la complexité du paysage traversé. C'est le cas notamment du film *Le chant des oiseaux* de Albert Serra dans lequel on observe le trajet des personnages traversant une succession de dunes, dont on perçoit la topographie par leur apparition et disparition dans le lointain. (Gaudin Antoine, 2021)

Lumière

La lumière joue un rôle important dans la composition de l'image. L'éclairage d'une image varie en intensité, en contraste et en direction.

Indirectement liée, cette lumière influence aussi les couleurs de l'image et les teintes qui peuvent en découler. (Moinereau Laurence, 2011)

Sons

Au cinéma, selon leur nature, on distingue trois types de sons : les bruits, les paroles et la musique. Le rythme de ces sons peut faire écho à celui de la scène ou du décor (Moinereau Laurence, 2011), il offre *“une ressource de spatialisation très importante”* (Bories Olivier, 2019).

Bories suggère que notre “écoute visuelle” du paysage au cinéma se double d’une “écoute sonore”. Cette dernière nous permet de percevoir le paysage au-delà du cadre. Au-delà de la perception, ces sons - qu’ils soient bruit ou musique - donnent vie au paysage et provoquent des émotions, ils font partie de la réalité du lieu. (Bories Olivier, 2019) *“L’ajout du son à l’image, spécificité du cinéma par rapport aux images figées que sont la peinture et la photographie, pose la question de la hiérarchie des sens et de leur rapports mutuels lorsqu’il s’agit de capturer le paysage”* (Ziegler Damien, 2010)

“Le paysage s’écoute. Il a sa propre musicalité.” (Bories Olivier, 2019)

I.III.II. L'évolution du paysage au cinéma

Le premier film sort au cinéma en 1895, il s'agit de *La Sortie de l'usine* des Frères Lumière. A cette époque, les cinématographes sont des objets lourds et encombrants qui ne permettent pas de s'aventurer en terrain accidenté. Les films se limitent donc aux espaces aménagés, proches de l'homme, pour l'essentiel des espaces urbains. Rapidement, le cinéma va devenir un divertissement pour la population en quête de distraction. Les faibles moyens technologiques ne permettant pas de traduire la grandeur des paysages naturels, les réalisateurs avaient recours à des panneaux peints en arrière-plan ou se contentaient d'un décor passif dans les quelques rares scènes en extérieur. Il était courant de déformer les éléments paysagers pour mieux rendre compte des profondeurs et perspectives. (Bonvoisin Daniel, 2013) Les réalisateurs sont rapidement conquis par le clos intérieur du studio comme décor pour leurs intrigues, les extérieurs naturels étant trop imprévisibles et moins malléables. (Gaudin Antoine, 2021)

Premier long métrage à sortir au cinéma en 1906, *The Story of the Kelly Gang* de Charles Tait n'ajoute pas une place plus importante aux paysages. Les scènes tournées en extérieur sont nombreuses et variées, allant de la forêt aux plaines, mais n'interviennent que pour préciser le cadre de l'action. (Bonvoisin Daniel, 2013) On pourrait considérer ces scènes comme étant organisées dans le cadre rigide du "plan-tableau", ne servant qu'à intégrer l'action narrative. (Gaudin Antoine, 2021)

En 1915, le film *Naissance d'une nation* de Griffith (figure 11) est le premier grand succès au cinéma. Ce dernier représente également des scènes en extérieur, mais le souci du détail s'attache davantage à l'authenticité des batailles historiques représentées qu'au développement de paysages à contempler. A la suite de ce succès, l'investissement dans du matériel cinématographique plus maniable permettra de sortir des studios pour filmer des extérieurs peu explorés. Durant la première guerre mondiale, l'apparition d'images aériennes rendra un point de vue spectaculaire sur les paysages qu'elles présentent. (Bonvoisin Daniel, 2013)



Figure 11 : Griffith, David Wark. Naissance d'une nation. 1915. Etats-Unis.

Le film *La Roue* de Abel Gance (1923) (figure 12) va d'ailleurs profiter de ces progrès techniques pour proposer une immense fresque de 8 heures, variant des paysages industriels et mécaniques de la ville de Paris, aux paysages naturels des Alpes. Il s'agit là d'un premier pas de l'exploration de paysages qui ne sont pas "sur mesure", cherchant à satisfaire les attentes du public en quête d'aventure. (Bonvoisin Daniel, 2013)



Figure 12 : Gance, Abel. *La Roue*. 1923. France.

Dans les années 1930 apparaît le Technicolor, une technologie permettant de rendre à l'image ses couleurs, directement issues de prises réelles. La prochaine avancée technologique à mettre en valeur le paysage au cinéma sera l'élargissement des formats de projection. L'association de la couleur avec des formats de projection plus larges permettra de rendre aux paysages leur pleine puissance esthétique. Ces progrès techniques ont d'ailleurs pu être observés dans le film *Lawrence d'Arabie* de 1962 (figure 13), où le paysage du désert obtient une place tellement importante qu'il en est personnifié. (Bonvoisin Daniel, 2013) Dans ce film, outre la portée exotico-paysagère du désert, se met en place "cette 'autre histoire' d'imprégnation à l'environnement" (Gaudin Antoine, 2021), qui sera un des jalons de cinéma géopoétique développé par Gaudin (Gaudin Antoine, 2021).



Figure 13 : Lean, David. *Lawrence d'Arabie*. 1962. Royaume-Unis.

Par la suite, le cinéma va s'intéresser à présenter des paysages authentiques et sauvages, qu'on associera rapidement au genre du western. Le matériel cinématographique n'est plus une limite pour filmer la nature, "tout ce que l'homme pourrait voir, la caméra peut le capter" (Bonvoisin Daniel, 2013). "Les débuts du paysage cinématographique se trouvent étroitement imbriqués avec ceux du western, les deux termes étant presque synonymes" (Ziegler Damien, 2010)

Les attentes des spectateurs n'en restent pas là, il faut pousser le décor au-delà du réel. C'est alors que commence une grande quête pour inventer un nouveau regard sur un environnement inventé de toute pièce. Le cinéma cherche à présenter au public ce qu'il ne pourrait voir en réalité. Le film documentaire expérimental *Koyaanisqatsi* de Godfrey Reggio et Francis Ford Coppola, décrit comme un véritable poème visuel, présente un travail remarquable sur les images. Il s'agit d'une recherche sur les perspectives, les accélérations, les comparaisons d'échelles et les couleurs, dans des environnements à la fois naturels et urbains, pour poser un autre regard sur ces environnements. Autre exemple de cette recherche d'un regard nouveau à poser sur l'environnement : *Microcosmos* de Claude Nuridsany et Marie Pérennou en 1998 (figure 14). Ce film réalisé avec des caméras macros permet de dépasser les limites de l'œil humain, pour saisir la vie des insectes de nos gazons. (Bonvoisin Daniel, 2013)



Figure 14 : Nuridsany, Claude ; Pérennou, Marie. *Microcosmos*. 1998. France.

A partir des années 1990, l'apparition du numérique va également bouleverser les pratiques cinématographiques. Cette technique encourage le tournage de plans longs, dont le coût de réalisation ne représente alors plus un obstacle. C'est aussi un outil qui permettra davantage d'expériences de tournage. (Gaudin Antoine, 2021)

Dans les mêmes années, les paysages au cinéma rencontrent un nouvel attrait, celui des images de synthèses qui ouvrent la voie sur l'imaginaire de la nature. Un film phare de cette avancée technologique sur la modélisation d'un paysage imaginaire s'imposant du début à la fin par la splendeur de ses images, est le film *Avatar* de James Cameron (figure 15). Ce film présente une planète imaginaire dont la splendeur des paysages surpasse celle des plus beaux paysages terrestres. Dans le même genre, les paysages tolkieniens reproduits dans la saga *Le seigneur des anneaux* ou encore dans *Le Hobbit* présentent eux aussi des paysages imaginaires réalistes à couper le souffle, en partie inspirés de paysages néo-zélandais. (Bonvoisin Daniel, 2013)



Figure 15 : Cameron, James. *Avatar*. 2009. Etats-Unis, Royaume-Unis.

Selon D. Bonvoisin, “*le cinéma a colonisé l’univers en suivant un parcours à deux voies*”. Il s’est développé d’un point de vue technologique, ce qui a rendu possible l’expression de paysages au cinéma ; et d’un point de vue intellectuel, cherchant à sensibiliser le regard porté sur la nature et l’environnement. Il y a pourtant un paradoxe dans ces avancées cinématographiques, puisqu’on ne se contente plus de filmer la nature, mais d’inventer des paysages plus vrais que nature qui répondent aux attentes des spectateurs. Derrière les paysages qui sont présentés dans les films actuels, il y a une recherche d’esthétisation constante pour sublimer la nature, la réinventer et la rendre plus attractive. Selon D. Bonvoisin, “*industrialisation des images, supériorité du point de vue et esthétique irréal du réel, sont les effets collatéraux des ambitions du cinéma*” (Bonvoisin Daniel, 2013).

“*La sensibilité environnementale serait prise au piège des grandeurs du cinéma.* ”

Bonvoisin Daniel, 2013

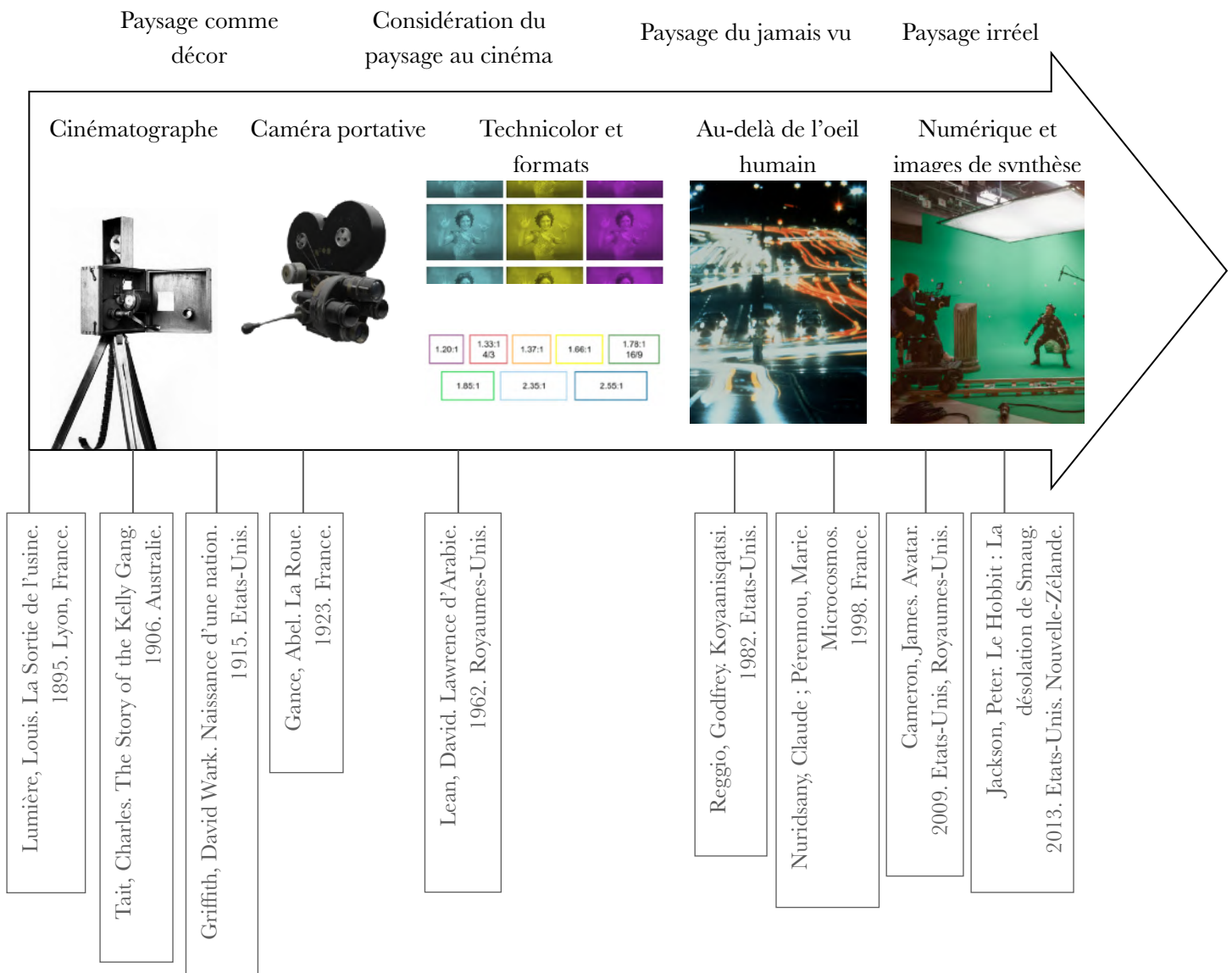


Figure 16 : Synthèse chronologique de l’évolution du paysage au cinéma, réalisation de l’auteur.

I.IV. Le paysage dans le septième art

Définir le paysage au cinéma n'a pas une réponse évidente. Gaudin propose deux pistes pour y parvenir. Dans un premier temps il propose de le considérer comme étant l'enregistrement, au moyen d'appareils filmiques, d'une portion d'espace reconnue comme paysagère. Dans une seconde définition, il suggère que l'image filmique elle-même puisse "*paysagéfier*" l'espace filmé, par le moyen de paramètres cinématographiques (cadre, valeur de plans, angles de prises de vues). Deux définitions qui se confrontent : d'une part la caméra filme le paysage, d'autre part la caméra *fait* le paysage. (Gaudin Antoine, 2021)

"La complexité ici vient du fait que le cinéma superpose à l'espace pro-filmique deux regards, tous deux dotés d'un « potentiel paysager » : celui de la caméra (ou du cinéaste), et celui des spectateurs." (Gaudin Antoine, 2021).

I.IV.I. *Fenêtre, cadre et vitre*, selon T. Margrit (2012)

L'image cinématographique présente une double nature, celle de la *fenêtre* et celle du *cadre*. Elle est dans un premier temps définie comme présentant de manière figurative le monde matériel définissant un paysage, la *fenêtre*. Dans un second temps, le *cadre* imposé à celle-ci traduit le style du regard de celui qui nous fait voir. Mélange du jeu de l'appareil cinématographique et de l'artiste qui s'en empare. (Tröhler Margrit, 2012) C'est ce subtil mélange qui permet de rendre observable l'observé paysager. (Bories Olivier, 2019) Ce cadre représente, selon Anne Cauquelin, une condition indispensable au paysage, un postulat nécessaire à la sensibilité paysagère. (Balibar Justine, 2019)

En dehors de cette double nature, il faut concevoir la présence de la *vitre*. Cette conception renvoie à l'image cinématographique d'une part comme *matière*, celle de la toile sur laquelle se projette l'image. D'autre part, elle considère un *acte performatif* qui transporte l'image du paysage dans un autre registre, de l'ordre de l'imaginaire. La notion de *vitre* ne peut être dissociée de celle de la *fenêtre* ou du *cadre*, chacune influençant le représenté, la représentation et leur perception. Cette notion de *vitre* suppose un regard double et croisé, pivot du regard du spectateur avec celui du réalisateur. (Tröhler Margrit, 2012) Selon Bories, un film de paysage doit pouvoir laisser au spectateur la liberté de faire sa propre expérience paysagère. Il suggère de ne pas dispenser ce dernier de "*ses responsabilités d'écoute paysagères, visuelles et sonores*" (Bories Olivier, 2019). Le spectateur est acteur de sa vision paysagère. (Bories Olivier, 2019)

Le croisement de ces regards du spectateur et du réalisateur, tous deux dotés d'un "*potentiel paysager*", exprime bien la complexité de définir la notion de paysage au cinéma. (Gaudin Antoine, 2021).

"Il n'existe pas [...] de paysage sans observateur. Il n'est de paysage que perçu." (Bories Olivier, 2019)

I.IV.II. La *seconde peau* du paysage, selon T. Margrit (2012)

Cette métaphore de la *vitre* peut être traduite comme *seconde peau*, qui se présente comme un filtre et comme une protection, qui se veut souple et quasiment transparente. Cette *seconde peau* permet d'intensifier cette nouvelle expérience du paysage, rendue possible par sa projection au cinéma. (Comolli Jean-Louis, 1995 cité par Tröhler Margrit, 2012) Elle associe le paysage perçu "*à la fois devant et derrière les yeux*." (Bories Olivier, 2019) Il y a donc en cela un monde jamais vu, rendu

perceptible par le procédé cinématographique. Le spectacle de la nature que le cinéma propose, “placé sous une plaque de verre”, immerge le spectateur dans un univers qui l’affecte et le transporte. “*Cette seconde peau quasi transparente et souple restitue aux spectateurs l’expérience du monde, mais du même coup, elle rend sensible la distance par rapport aux choses*” (Tröhler Margrit, 2012). Cette sensation de proximité renvoie donc aussi au spectateur l’éloignement qui le sépare de cette nature observée. Il approche celle-ci en *différé*, par une vision spatiale et temporelle illusoire. (Tröhler Margrit, 2012) “*L’approche filmique permet de comprendre et de montrer le paysage autrement, dans des temporalités différentes.*” (Bories Olivier, 2019) L’idée que le cinéma ne traduise pas l’exacte réalité du paysage observé ouvre la perspective d’une sensation plus fine de celui-ci. L’image cinématographique, plus particulièrement l’image du paysage, permet d’abolir la séparation entre corps et esprit, d’associer l’expérience à la perception. (Stindt Georg Otto 1924 cité par Tröhler Margrit, 2012) L’impression de réalité qu’elle dégage ne peut provenir que de cette *nouvelle nature* de l’image, semblable à la *seconde peau* développée par Comolli. L’image cinématographique est “*la traduction du monde de l’expérience sensible dans le langage d’une machine*” (Comolli Jean-Louis, 1995 cité par Tröhler Margrit, 2012). Il y a donc derrière le procédé cinématographique, un moyen de montrer ce qu’on ne pourrait voir, le paysage capturé d’un espace-temps irréel.

Par ce jeu cinématographique, le paysage projeté par le biais du septième art se présente comme *visible* et *visuel*. *Visible*, par la présence de l’image comme *nature brute* (Astruc Alexandre, 1949 cité par Tröhler Margrit, 2012), dépassée par l’*artefact* que produit l’art cinématographique, le *visuel* (Tröhler Margrit, 2012). Ce *visuel* reflète par l’image le regard moderne posé sur elle et, par là même, la conscience de l’accès médiatisé. Cette oscillation entre *visible* et *visuel*, entre *nature brute* et *artefact* renvoie au concept d’*objet ambigu* présenté par Paul Valéry en 1923 (Tröhler Margrit, 2012).

I.IV.III. Le cinéma géopoétique, selon K. White (1994)

Cette notion de *géopoétique* est conceptualisée par le poète et philosophe Kenneth White en 1994, elle est ensuite adoptée par Antoine Gaudin en 2021 qui s’en empare pour catégoriser un certain type de cinéma. Ce néologisme désigne selon Kenneth White “*une voie esthétique dont l’ambition serait de revenir, de façon renouvelée et épurée, au rapport fondamental et concret entre l’être humain et l’environnement naturel de la Terre*” (Gaudin Antoine, 2021).

Parler de *géopoétique* dans le cinéma c’est supposer un *voile paysager* qui profite au régime fictionnel dominant du XX^e siècle, obstruant les rapports fondamentaux et concrets à la nature. Pour outrepasser ce *voile paysager*, Gaudin suggère différents paramètres qui rendent au film sa vocation *géopoétique*. (Gaudin Antoine, 2021)

Tout d’abord, le déplacement physique des personnages à travers l’espace servira de moteur au récit de l’histoire. Les personnages *parcourant* au cinéma engagent “*le corps dans un rapport charnel à l’espace naturel*” (Gaudin Antoine, 2021). Le mutisme des personnages en mouvement dans l’espace filmé traduit une certaine *vérité*. “*« La vérité de ce qui se produit dans une unité de temps (la prise) entre le corps filmé, la machine filmante », et l’environnement qui les contient tous deux.*” (Comolli Jean-Louis, 2010, cité par Gaudin Antoine, 2021).

Ensuite, l’utilisation de plans longs permet l’expression d’autres histoires au-delà des limites du narratif. Cette façon de concentrer le spectateur sur une scène de paysage qui dure, n’est pas purement et

simplement gratuite. Elle vise à le questionner, à lui permettre d'atteindre un *“état de conscience à la fois dérangeant et favorable à l'émergence de quelque chose”* (Païni Dominique, 2010, cité par Gaudin Antoine, 2021), à le soustraire d'une surcharge narrative et représentative. Ce temps laissé au vide n'est pas à l'image du cinéma classique qui cherche à “remplir” l'attention de ses spectateurs, imposant à l'espace naturel un retrait en arrière-plan. (Gaudin Antoine, 2021)

Enfin, il insiste sur le silence et l'occultation des protagonistes, au profit des bruits et de la pleine présence de la nature. De manière générale, un désencombrement dramaturgique en faveur de l'environnement. (Gaudin Antoine, 2021) Selon Kracauer, il faut distinguer les *“histoires de type théâtral”* qui ne permettent pas un accès à la matière sensible du monde naturel, et les *“histoires de type cinématographique”* qui selon lui sont plus rares et précieuses et permettent de rendre l'essentiel de cet existant naturel. (Kracauer Siegfried, 1960, cité par Gaudin Antoine, 2021)

Ces *histoires de type cinématographique* rendent au monde de la Nature sa part laissée à l'accidentel. Pour ce faire, Kracauer suggère cinq éléments théoriques qui permettent au cinéaste d'approcher cette dimension accidentelle :

- le *non-artificiel*, qui cherche le vrai dans la nature, sans artifice pour en colorer l'expression ;
- le *fortuit*, qui permet au hasard de trouver sa place dans une composition ;
- l'*illimité*, qui suppose à l'image filmique la capacité de donner l'idée sensible d'une totalité qui la rassemble, d'ouvrir les limites de son cadre visuel ;
- l'*indéterminé*, qui accepte une “désubjectivation” de l'image produite par le procédé d'enregistrement mécanique ;
- le *“flux de la vie”*, qui accepte l'éphémère, le passage et le rythme, loin d'une dimension éternelle des choses. (Kracauer Siegfried, 1960, cité par Gaudin Antoine, 2021)

Le cinéma *géopoétique* est donc *“une démarche artistique consciente qui vise à aménager des structures de réception pour certaines puissances liées à l'existant naturel – parmi lesquelles, donc, sa part d'accidentel”* (Gaudin Antoine, 2021). Il est nécessaire pour le cinéaste de film *géopoétique*, de faire preuve d'une grande réceptivité face à l'aléatoire dont dépend son film. Le réalisateur ne doit plus penser en terme de *plan*, qui suppose une portion d'espace délimité et aménagé pour le tournage, mais plutôt en terme de *scène*, qui accepte une ouverture potentielle sur l'ensemble de l'espace visible. (Gaudin Antoine, 2021).

Le *cinéma géopoétique* utilise des procédés cinématographiques simples comme les *“mouvements de caméra, rapport image-son, variation de lumière, étirement du plan dans la durée, changement de plan, etc.”* qui rendent au film une dimension supplémentaire. (Gaudin Antoine, 2021)

I.IV.IV. Le *“paysage-personnage”*, selon S. Bernardi (2006)

Le concept de *“paysage-personnage”* est catégorisé par S. Bernardi en 2006 qui considère le paysage comme un protagoniste du film, et pas seulement *“comme un thème iconographique ou comme un objet esthétique d'arrière-plan”*. (C. Doumet et al., 2003 cité par Olivier Bories, 2019) Il place le paysage comme un acteur, à l'inverse des films qui l'utilisent comme décor servant à “habiller” le jeu, choisi pour ses qualités esthétiques. (Bories Olivier, 2019) Selon Guy Claude François, au cinéma, le paysage est un acteur. Il encourage *“l'utilisation du paysage comme soutien dramaturgique”*. (Guy Claude François cité par Mottet Jean, 1999)

Le paysage comme personnage ébranle la vision anthropocentrique observable dans certains films. Le paysage objet (matériel) laisse place à un paysage sujet (perçu) au moyen d'une prise en compte

des émotions. (Bories Olivier, 2019) “*Le paysage est émotion(s). L’observateur et l’observation ne suffisent pas à son existence[...]*” (Bories Olivier, 2019) Selon Bories, l’émotion paysagère est universelle, la prise en compte du sensible pour présenter le paysage au cinéma est alors tout à fait légitime. Pour rendre pleinement cette émotion paysagère et permettre l’expérience du paysage, les images et les sons sont des outils primaires, le cinéma peut permettre cela. (Bories Olivier, 2019)

I.IV.V. La transgression paysagère, selon J. Balibar (2019)

Ce concept de transgression paysagère renvoie à la dualité entre le réel et la représentation, et la manière de “passer” de l’un à l’autre. Le réel que nous pouvons parcourir physiquement par nos yeux et notre corps ; et le représenté qui peut être de l’ordre de la peinture, de la photographie, du film ou d’images en tout genre. (Balibar Justine, 2019)

Cette transgression est un passage de seuil, de l’image à la chose et inversement. Il n’est pourtant pas possible d’entrer physiquement dans un paysage image, comme la peinture ou le cinéma. Ni même d’accrocher le paysage réel à un mur, comme on le ferait avec un tableau. Mais la transgression s’attache à établir des relations entre les deux, à “*brouiller artificiellement leurs frontières*”. (Balibar Justine, 2019)

A l’origine de cette transgression, on parle plutôt de “pittoresque”, ce terme originaire d’Angleterre qualifiant un certain regard porté sur la nature, une relation entre peinture et nature.

Certains artistes utilisent cette transgression paysagère pour offrir un autre regard sur le paysage, à la manière d’une représentation. C’est le cas de Nancy Holt qui utilise un système de cadrage par le biais de tunnels (figure 17), orientant le regard posé sur le paysage à la manière d’une image (peinture, photographie, cinéma,...). Par l’action de cette transgression, le spectateur est invité à percevoir la distinction entre image et réel. (Balibar Justine, 2019)

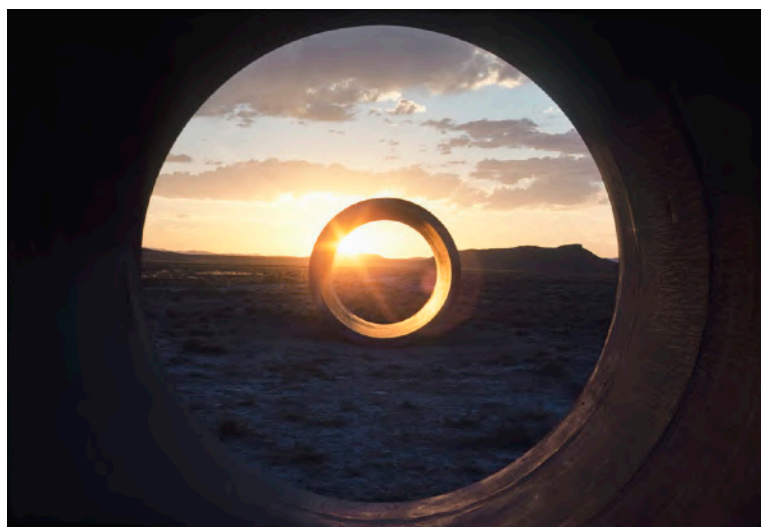


Figure 17 : Nancy Holt, Sun Tunnels, 1973–76, Désert du Grand Bassin, Utah (Etats-Unis).
sculpturenature.com

Ce concept peut également s'appliquer au cinéma, dont certains films peuvent nourrir notre culture et nous permettre de poser un autre regard sur le paysage. (Roger Alain, 1995) *“Le film paysager est un lieu de passage entre l'urbain et la nature. Mais au terme de ce passage le spectateur a subi une évolution dans son esprit et ne doit plus ressentir le besoin de retrouver le support de l'oeuvre filmique pour retrouver ce sentiment de compréhension de l'interdépendance, que l'esprit seul, peut voir partout à l'oeuvre”* (Ziegler Damien, 2010) Cette évolution de la perception suppose une attention particulière *“à l'étagement des différents plans, aux couleurs, aux jeux de lumière et aux encadrements naturels”* (Gilpin, cité par Balibar Justine, 2019)

A la manière des modèles picturaux décrits par J. Balibard, nous pourrions affirmer que les films paysagers sont *“des instruments au service de l'éducation du regard et un moyen de développer l'attention aux détails de la réalité naturelle”*. (Balibar Justine, 2019)

I.V. Focus sur le cinéma ardennais contemporain : quelques maîtres en la matière

Les Ardennes, telles que définies en début de ce travail, regroupent un territoire transfrontalier aux caractéristiques paysagères et géographiques similaires (voir figure 1, p.11). Quelques cinéastes s’emparent de cette région dans leurs films. Ce mémoire analysera le travail cinématographique de réalisateurs belges tels que les frères Dardenne, Yolande Moreau, Bouli Lanners, Virginie Gourmel et Fabrice Du Welz.

I.V.I. Les frères Dardenne, Jean-Pierre (1951-) et Luc (1954-)



Jean-Pierre Dardenne Né le 21.04.1951 à Engis (Liège) Nationalité : belge Profession : réalisateur, scénariste et producteur Formation : art dramatique à l'Institut des arts de diffusion de Louvain-la-Neuve	
Luc Dardenne Né le 08.03.1954 à Awirs (Liège) Nationalité : belge Profession : réalisateur, scénariste, producteur et auteur Formation : philosophie à l'UCL	

Figure 18 : Jean-Pierre Dardenne. Le Soir, 2024. *Le Soir* - Les frères Dardenne cherchent six jeunes pour leur prochain film, <https://www.lesoir.be/565355/article/2024-02-01/les-freres-dardenne-cherchent-six-jeunes-pour-leur-prochain-film> [02/12/2024].

Figure 19 : Luc Dardenne. Le Soir, 2024. *Le Soir* - Les frères Dardenne cherchent six jeunes pour leur prochain film, <https://www.lesoir.be/565355/article/2024-02-01/les-freres-dardenne-cherchent-six-jeunes-pour-leur-prochain-film> [02/12/2024].

Filmographie long-métrage en tant que réalisateurs :

1987 : Falsch
1992 : Je pense à vous
1996 : La Promesse ∅
1999 : Rosetta* ∅ ∅
2002 : Le Fils* ∅ ∅
2005 : L'Enfant ∅ ∅ ∅ ∅
2008 : Le Silence de Lorna* ∅ ∅
2011 : Le Gamin au vélo* ∅ ∅ ∅
2014 : Deux jours, une nuit ∅ ∅ ∅
2016 : La Fille inconnue

2019 : Le Jeune Ahmed* ♂

2022 : Tori et Lokita* ♂

2025 : Jeunes Mères ♂

* Films principalement tournés dans des paysages ruraux de la région des Ardennes (ou assimilée).

♂ Distinction, récompense ou nomination reçue pour le film.

La sensibilité paysagère des frères Dardenne :

Dans leurs films, les frères Dardenne ne donnent pas une priorité aux paysages. Luc Dardenne explique cette volonté particulière, dans son livre paru en 2005, de filmer des corps de très près, sans pour autant les voir dans un paysage. Ils présentent dans leurs films des “[...] *corps solitaires, déracinés, nerveux, ne pouvant habiter un paysage, ne pouvant exister dans un plan large, un plan de terre et de ciel, de nature*”. (Dardenne Luc, 2005 pp.138-139) Il tente d’expliquer cette attitude qui privilégie l’humain au paysage : “*Peut-être trouvons-nous là, à proximité des choses, entre les corps, une présence de la réalité humaine, un feu, une chaleur qui irradie, qui brûle et isole du froid triste qui règne dans le vide, le trop grand vide de la vie. Notre manière de ne pas désespérer, de croire encore.*” (Dardenne Luc, 2005 pp.138-139) Il affirme cette attitude à contre-courant, évitant la gratuité visuelle de certains réalisateurs : “*Ça rassure les distributeurs de penser que nous filmerons plus large, plus calme. Ça ne nous rassure absolument pas. Se méfier des paysages industriels qui étouffent les visages, les corps. Ne pas filmer des décors.*” (Dardenne Luc, 2005 pp. 169-170)

Toujours dans une volonté de singularité cinématographique, Luc Dardenne explique qu’avec son frère ils sont constamment dans une recherche pour sortir des décors stéréotypés : “*Jean-Pierre a trouvé de bons décors qui sortiront le film de l’imagerie wallonne dans laquelle certains aimeraient nous enfermer. Nous cherchons dans les lieux, les visages, les corps, les vêtements un mélange, une indétermination propre à notre époque.*” (Dardenne Luc, 2005 p.55)

Dans un autre ouvrage, Luc Dardenne exprime leur volonté de ne pas filmer l’oiseau que l’on entend à la fin du film *Le Silence de Lorna* : “*Ce serait une erreur de filmer une grive draine dans les arbres. Que cette image ne puisse pas se former, que Lorna cherche à voir mais ne puisse pas voir le corps de l’oiseau à l’origine de la musique indique que nous ne sommes pas dans un échange pouvant se montrer dans un champ-contrechamp.*” (Dardenne Luc, 2014 p.76) Leur intention est donc ici d’utiliser le hors-champ pour étendre l’imaginaire et conserver le corps de Lorna comme prioritaire à l’image. Étant en fuite, ce hors-champ donne à Lorna une ouverture où elle pourrait s’échapper.

I.V.II. Yolande Moreau (1953-)

Yolande Moreau Née le 27.02.1953 à Bruxelles Nationalité : belge Profession : comédienne et réalisatrice Formation : école de théâtre Jacques Lecoq à Paris	
---	---

Figure 20 : Yolande Moreau. Radio France, 2008. *Radio France - Yolande Moreau*, <https://www.radiofrance.fr/personnes/yolande-moreau> [02/12/2024]

Filmographie long-métrage en tant que réalisatrice :

2004 : *Quand la mer monte...* (co-réalisé avec Gilles Porte) 8 8

2013 : *Henri** 8

2023 : *La Fiancée du poète** 8

* Films principalement tournés dans des paysages ruraux de la région des Ardennes (ou assimilée)

8 Distinction, récompense ou nomination reçue pour le film.

La sensibilité paysagère de Yolande Moreau :

Yolande commente une scène dans son film *La Fiancée du poète* : “*Ce bateau qui s’en va dans la brume, c’est une image assez forte pour moi.*” (Lavoignat Jean-Pierre, 2023)

Yolande Moreau utilise le parallèle du milieu pictural pour définir son rôle en tant que réalisatrice : “*Mon métier a été [...] comme dans la peinture, de raconter le siècle dans lequel on vit.*” (Lavoignat Jean-Pierre, 2023)

Dans un entretien de 2023, Y. Moreau explique son attachement familial à la vallée de la Semois (lieu de tournage de son film *La Fiancée du poète*) ainsi que son passé hippie dans la vallée de la Meuse. (Bradfer Fabienne, 2023) Elle parle également de sa sensibilité à la nature et de son mode de vie continuellement les mains dans la terre. Un article de 2011 la décrit comme “*terriblement terrienne et pourtant si déconnectée, irréaliste*” (Roudière Liliane, 2011)

I.V.III. Bouli Lanners (1965-)


<p>Bouli Lanners</p> <p>Né le 20.05.1965 à Moresnet-Chapelle (Liège)</p> <p>Nationalité : belge</p> <p>Profession : comédien, scénariste, metteur en scène et réalisateur</p> <p>Formation : Académie des Beaux-Arts de Liège</p>	
---	---

Figure 21 : Bouli Lanners. Wikipédia, 2024. *Wikipédia* - Bouli Lanners, https://fr.wikipedia.org/wiki/Bouli_Lanners [02/12/2024]

Filmographie long-métrage en tant que réalisateur :

2004 : *Ultranova** ʘ

2008 : *Eldorado** ʘ ʘ ʘ ʘ ʘ

2011 : *Les Géants** ʘ ʘ ʘ ʘ

2016 : *Les Premiers, les Derniers** ʘ ʘ ʘ

2021 : *L'Ombre d'un mensonge* (Nobody Has to Know) ʘ

* Films principalement tournés dans des paysages ruraux de la région des Ardennes (ou assimilée)

ʘ Distinction, récompense ou nomination reçue pour le film.

La sensibilité paysagère de Bouli Lanners :

Dans une interview de 2016, Bouli Lanners nous explique : *“J’aime le scope, j’aime les paysages. En peinture, je peignais des paysages. Je suis très sensible aux paysages qui, pour moi, sont un vrai narrateur dans le film.”* (Cinopsis, 2016) Le réalisateur exprime clairement sa sensibilité pour le format “scope”, correspondant à un format large, améliorant l’appréciation paysagère. (Dugast Fabrice, 2021)

Dans ses films il présente souvent des personnages qui observent le paysage, comme un paysage qui défile derrière le conducteur d’une voiture par exemple. Il prend le temps des plans, ça donne une lenteur et nous place face au paysage. (Lanners Bouli, 2024)

Il nous explique aussi faire ses repérages en permanence lors de ses randonnées en Wallonie chaque week-end. (Les Ambassadeurs - RTBF, 2021) *“Quand j’écris un film je fais des repérages en parallèle et parfois je tombe sur un décor qui m’inspire, à tel point que je me débrouille dans l’écriture pour qu’une scène se passe dans ce décor.”* (Les Ambassadeurs - RTBF, 2021). L’écriture de ses films lui vient souvent de musique juxtaposées aux paysages qu’il traverse en voiture. Mais il exprime aussi avoir le besoin de se retrouver seul dans la nature pour faire des repérages et travailler sur les paysages. (Lanners Bouli, 2024)

La peinture est aussi pour lui un moyen important d’expression du paysage qu’il a redécouvert lors du confinement de 2020. Il dit d’ailleurs lors d’une conférence en octobre 2024 “La peinture reste

pour moi le premier des émois”. Il y a beaucoup de grands plans de paysage dans les films qui sont liés à la peinture. (Lanners Bouli, 2024)

En parlant des Fagnes, une région qui lui tient particulièrement à coeur de filmer, il décrit “[...] *une ligne d’horizon toujours très dégagée et beaucoup de ciel.*” (Les Ambassadeurs - RTBF, 2021) Il cite aussi le vert particulier de l’herbe des Fagnes, s’associant à “*beaucoup de jaune, d’ocre, de rouille, d’orange.*” (Les Ambassadeurs - RTBF, 2021) Ses deux films *Eldorados* et *Les géants* ont été tournés en été, pour bénéficier de la lumière à cette saison. (Les Ambassadeurs - RTBF, 2021)

I.V.IV. Virginie Gourmel (1971-)


Virginie Gourmel Née en 1971 Nationalité : belge Profession : réalisatrice Formation : formation à l'INSAS (Institut national supérieur des arts du spectacle et des techniques de diffusion)	
---	---

Figure 23 : Virginie Gourmel. Mediarte. *Medirate* - Virginie Gourmel, <https://www.mediarte.be/fr/talent/virginie-gourmel> [02/12/2024]

Filmographie long-métrage en tant que réalisatrice :

2007 : *Voleurs de chevaux* de Micha Wald (réalisatrice de la deuxième unité)*

2018 : *Cavale** ʘ ʘ

* Films principalement tournés dans des paysages ruraux de la région des Ardennes (ou assimilée)

ʘ Distinction, récompense ou nomination reçue pour le film.

La sensibilité paysagère de Virginie Gourmel :

La réalisatrice s'exprime, dans un entretien de 2019, sur l'importance de trouver elle-même les décors de ses films. C'est dans cette rencontre avec le paysage que l'histoire et le décor prennent corps : *“Par rapport aux décors je les ai moi-même trouvés avec la chef déco. Pour moi c'était important. [...] Parce que quand on est dans un décor tout à coup ça nous raconte quelque chose, ça me donne envie de le filmer, je sais comment je vais le filmer et raconter mon histoire.”* (CK Radio, 2019)

Dans une autre interview de 2019, Virginie Gourmel exprime sa sensibilité aux couleurs captées par sa caméra dans son film *Cavale* : *“Je suis aussi très attachée aux couleurs. Le t-shirt violet, ce n'est pas un hasard, ça allait avec la forêt.”* (Cinevox, 2019) En dehors de cette intention liée aux couleurs, elle exprime aussi accorder une importance particulière aux références dans ce film : *“On a travaillé beaucoup avec des références visuelles [...] : picturales et cinématographiques. C'était beaucoup de travail.”* (CK Radio, 2019)

Dans ce même entretien, elle raconte sa sensibilité à l'eau comme élément important dans son film *Cavale* : *“L'eau moi j'adore. L'eau ça raconte aussi plein de choses. [...] C'est aussi une façon de se purifier.”* (CK Radio, 2019)

I.V.V. Fabrice Du Welz (1972-)

Fabrice Du Welz

Né le 21.10.1972 à Bruxelles

Nationalité : belge

Profession : réalisateur et scénariste

Formation : métier d'acteur au Conservatoire royal de Liège, puis un an de mise en scène de théâtre à l'Institut national supérieur des arts du spectacle et des techniques de diffusion (INSAS) à Bruxelles



Figure 22 : Fabrice de Welz. Culture 31, 2021. *Culture 31* - Entretien avec Fabrice du Welz, réalisateur du film "Adoration" ..., <https://blog.culture31.com/2021/03/13/entretien-avec-fabrice-du-welz-realisateur-du-film-adoration-prix-du-film-singulier-francophone-2020-decerne-par-le-sfcc/> [02/12/2024]

Filmographie long-métrage en tant que réalisateur :

2004 : Calvaire* Ɔ Ɔ

2008 : Vinyan Ɔ

2014 : Colt 45

2014 : Alleluia* Ɔ Ɔ

2017 : Message from the King

2019 : Adoration* Ɔ Ɔ

2022 : Inexorable*

2024 : La Passion selon Béatrice

2024 : Le Dossier Maldoror

* Films principalement tournés dans des paysages ruraux de la région des Ardennes (ou assimilée)

Ɔ Distinction, récompense ou nomination reçue pour le film.

La sensibilité paysagère de Fabrice Du Welz :

Dans une interview de 2016, Du Welz nous livre sa sensibilité aux lieux qu'il filme : *"tous mes sens, toute ma personnalité sont vraiment en éveil quand je tourne un film, c'est vraiment quelque chose de très constituant pour moi."* (Médium, Winter Nicolas, 2016) Pour trouver les endroits propices au tournage de ses films, Du Welz va régulièrement se promener dans ces forêts le week-end, dans ces décors qui "l'habitent". (Héliot Louis, 2022) *"On repère, on prend le temps de trouver nos décors, c'est souvent une intuition basée sur la matière. Je vois très vite ce que ça peut donner en pellicule. J'ai une obsession pour les décors vivants."* (Du Welz Fabrice cité par Héliot Louis, 2022) Du Welz explique l'importance du storyboard selon lui, qui lui permet de se détacher du scénario pour se consacrer 2 à 3 semaines au décor. Il rappelle que d'après lui, le cinéma est un art visuel. (Héliot Louis, 2022)

Il évoque aussi son choix de tourner une majorité de ses films dans les paysages ardennais : *"j'ai grandi pas mal dans les Ardennes belges, c'est un coin que je connais bien, qui est très mystérieux, plein d'une poésie*

venimeuse et étrange. C'est quelque chose qui m'a toujours attiré.” (Médium, Winter Nicolas, 2016). Du Welz se confie également dans une interview de 2021 en expliquant qu’il entretient une relation amoureuse avec les Ardennes. Il explique son enfance plutôt rebelle, lorsque ses parents l’ont placé dans un internat à Carlsbourg, au fin fond des Ardennes. Il décrit un décor d’une grande beauté l’été, un enchantement. Contrairement à l’hiver, où les Ardennes se transforment en un décor des plus terrifiants. (Héliot Louis, 2022)

Dans sa technique cinématographique, Du Welz explique travailler avec très peu de lumière. Pour lui, toute la lumière d’une scène doit être justifiée. Il associe ce souci de détail à son obsession pour la peinture flamande, qui justifie toujours l’utilisation d’une seule source lumineuse. (Héliot Louis, 2022) *“Pour moi, la lumière doit toujours intégrer le décor, c’est vraiment une combinaison, un va-et-vient entre le décor et la lumière.”* (Du Welz Fabrice cité par Héliot Louis, 2022)

II. Hypothèses et objectifs

Hypothèses :

L'image du paysage est le fruit d'une mise en scène.

Le paysage ardennais renvoie souvent une image stéréotypée.

Le cinéma d'auteur a la capacité de poser un regard original sur le paysage.

La culture artistique d'un paysagiste façonne son regard sur le paysage et nourrit son imagination, pouvant influencer concrètement ses projets d'aménagement.

Objectifs de la recherche :

Ce travail a pour objectif premier de mettre en évidence l'originalité de la perception du paysage ardennais dans le cinéma d'auteur. Il s'agira donc de faire ressortir, par une analyse technique, la spécificité de la manière de filmer ces paysages, sur une sélection de 5 réalisateurs belges. Cette analyse permettra de présenter le visage inédit de lieux observés par le regard original du réalisateur. Cette imprégnation du regard artistique prend tout son sens si l'on en croit Alain Roger, qui nous suggère que l'artialisation *in visu* peut nourrir l'artialisation *in situ*. (Roger Alain, 1995) Un regard artistique peut induire chez le paysagiste une attitude comparable dans sa façon de travailler avec le paysage.

L'objectif de cette analyse est aussi de souligner l'importance de la scénographie d'un paysage dans l'ambiance qu'il dégage.

Justification de la question de recherche :

“ Le rôle du paysage rural ardennais dans les films longs métrages d'auteurs belges du 21^e siècle.

En quoi le paysagiste peut-il se nourrir des techniques utilisées par les réalisateurs pour déployer une ambiance paysagère ? ”

La question de recherche s'intéresse au rôle qu'occupe le paysage au cinéma. Cette place du paysage au cinéma relève de la sensibilité paysagère du réalisateur et est donc propre à chaque film. Ce travail s'intéressera au paysage rural ardennais (ou assimilé). Ce choix est avant tout personnel, les paysages ardennais étant ceux qui ont bercé une majorité de ma vie jusqu'à aujourd'hui. La confrontation de mon regard intimement ancré dans ces lieux, avec ceux des réalisateurs analysés, permet d'enrichir ma perception du paysage en croisant expérience et représentation.

Dans un souci de cohérence dans le choix des films échantillonnés, il s'agira de longs métrages d'auteurs belges du 21^e siècle.

Les films d'auteurs offrent également un regard original, à l'inverse des films grand public qui privilégient le divertissement au moyen de codes narratifs et visuels déjà établis. Ne traitant le paysage que comme décor, sans signification profonde.

La recherche portera donc avant tout sur la manière par laquelle un paysagiste peut se nourrir des techniques employées par les réalisateurs pour déployer lui-même une ambiance paysagère dans les projets à venir.

III. Opérationnalisation de la recherche

III.I. Matériel

III.I.I. Sélection de réalisateurs

Une sélection de réalisateurs belges de films d’auteur du 21^e siècle dont les films réalisés sont principalement des longs métrages couleurs tournés dans la région des Ardennes (ou assimilée).

- Les Frères Dardenne (Jean-Pierre et Luc)
- Yolande Moreau
- Bouli Lanners
- Virginie Gourmel
- Fabrice Du Welz

III.I.II. Sélection de films de ces réalisateurs

Parmi cette sélection de réalisateurs, deux films seront analysés pour chacun d’eux. Les films sélectionnés doivent répondre aux critères suivants :

- l’intrigue principale se déroule dans un paysage rural typique de la région des Ardennes (ou assimilée).
- le film a reçu une ou plusieurs distinction, récompense ou nomination.

Cette sélection reprendra les dix films suivants (classés par ordre chronologique de leurs années de production et regroupés par réalisateurs) :

1. Calvaire (2004, Fabrice Du Welz)
2. Adoration (2019, Fabrice Du Welz)
3. Voleurs de chevaux (2007, Micha Wald – 2^e unité : Virginie Gourmel)
4. Cavale (2018, Virginie Gourmel)
5. Eldorado (2008, Bouli Lanners)
6. Les Géants (2011, Bouli Lanners)
7. Le Silence de Lorna (2008, Les frères Dardenne)
8. Le Gamin au vélo (2011, Les frères Dardenne)
9. Henri (2013, Yolande Moreau)
10. La Fiancée du poète (2023, Yolande Moreau)

NB : Par souci d’un échantillonnage équilibré entre les réalisateurs étudiés, mais aussi par difficulté de définir avec précision les lieux de tournage, certains films ne sont pas les plus représentatifs de la région Ardennaise. Ces paysages “assimilés” au Ardennes font l’objet d’exception et regroupent malgré tout un certain nombre de critères paysagers de cette région.

III.I.III. Séquençage paysager

Chaque film sélectionné fera l'objet d'une analyse quantitative, à savoir un séquençage paysager ; la distinction de chacune des séquences paysagères qui composent le film. Ce séquençage permettra un visuel représentatif de la chronologie et de la durée de ces séquences dans le film.

Les critères de séquençage paysager, ainsi que la création d'un tableur permettant ce séquençage, seront précisés dans les chapitres "III.II.II. Séquençage paysager du film" et "III.II.IV. Représentation graphique des séquences paysagères"

III.I.IV. Grille de lecture du paysage dans le cinéma

Une grille de lecture permettant l'analyse de chaque film sélectionné sera réalisée (figures 24 à 26). Celle-ci a été conçue sur base de l'état de l'art de ce travail et s'adapte pour tous types de film répondant à la question de recherche ; à savoir des films longs métrages d'auteurs belges du 21^e siècle.

Chaque grille de lecture reprend à la fois une analyse quantitative, correspondant au séquençage paysager du film, et qualitative. Cette seconde analyse constitue un regroupement et une analyse des séquences paysagères similaires par le biais de critères préétablis.


La partie "III.II. Méthode" de ce travail précise l'utilisation de cette grille point par point, ainsi que les critères de regroupement en séquences similaires.

Les résultats de ces grilles de lectures seront ensuite analysés dans le chapitre "IV. Résultats et discussion" du présent document.

Grille de lecture film n°... - Nom du film

Titre : ... Réalisateur(s) : ... Année de production : ... Pays de production : ... Durée : ... : ... : ... (... : ... : ... hors générique) Format : ...:1 Genre : ...	Affiche du film
---	-----------------

Synopsis IMDb : ...

<p>Apparitions chronologiques des séquences paysagères du film :</p> <div style="text-align: center;"> Séquences A Séquences B Séquences C </div>  <p>Proportion de séquences paysagères dans le film : ...%</p> <p>Séquences A : Analyse des similitudes des séquences paysagères A :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Unicité du déroulé de l'histoire : ... - Unicité de l'ambiance chromatique : ... - Unicité de l'ambiance musicale : ... - Moment de la journée/nuits : <input type="checkbox"/> matin ; <input type="checkbox"/> journée ; <input type="checkbox"/> soir ; <input type="checkbox"/> nuit - Météo* : <input type="checkbox"/> canicule/forte chaleur ; <input type="checkbox"/> temps clair/ensoleillé ; <input type="checkbox"/> temps nuageux ; <input type="checkbox"/> ciel couvert/gris ; <input type="checkbox"/> brume ; <input type="checkbox"/> pluie ; <input type="checkbox"/> orage ; <input type="checkbox"/> neige/verglas ; <input type="checkbox"/> vent ; <input type="checkbox"/> autre : ... <p>Analyse des composantes cinématographiques :</p> <p>Utilisation d'un cadre dans le cadre (ex: fenêtre, miroir,...) :</p> <p><input type="checkbox"/> non <input type="checkbox"/> oui : ...</p> <p>Hors-champ :</p> <p><input type="checkbox"/> perceptible pour chaque séquence <input type="checkbox"/> perceptible pour certaines séquences <input type="checkbox"/> imperceptible</p> <p>Profondeur de champ utilisée* :</p> <p><input type="checkbox"/> grande <input type="checkbox"/> faible</p> <p>Valeur de plan utilisée* :</p> <p><input type="checkbox"/> plan général <input type="checkbox"/> plan d'ensemble <input type="checkbox"/> plan moyen</p> <p>Angle de prise de vue* :</p> <p><input type="checkbox"/> normal <input type="checkbox"/> plongée <input type="checkbox"/> contre-plongée <input type="checkbox"/> incliné</p>

* Une ou plusieurs case(s) à cocher.

Figure 24 : Grille de lecture à compléter (partie 1/3). Réalisation de l'auteur.

Mouvement de caméra* :

- ☐ caméra fixe (pas de mouvement)
- ☐ travelling
- ☐ caméra portée à l'épaule
- ☐ panoramique
- ☐ zoom arrière
- ☐ zoom avant

Analyse comparative entre type de séquences et composantes cinématographiques :

...

Séquences B :

Analyse des similitudes des séquences paysagères B :

- Unicité du déroulé de l'histoire : ...
- Unicité de l'ambiance chromatique : ...
- Unicité de l'ambiance musicale : ...
- Moment de la journée/nuit : ☐ matin ; ☐ journée ; ☐ soir ; ☐ nuit
- Météo* : ☐ canicule/forte chaleur ; ☐ temps clair/ensoleillé ; ☐ temps nuageux ; ☐ ciel couvert/gris ; ☐ brume ; ☐ pluie ; ☐ orage ; ☐ neige/verglas ; ☐ vent ; ☐ autre : ...

Analyse des composantes cinématographiques :

Utilisation d'un cadre dans le cadre (ex: fenêtre, miroir,...) :

- ☐ non
- ☐ oui : ...

Hors-champ :

- ☐ perceptible pour chaque séquence
- ☐ perceptible pour certaines séquences
- ☐ imperceptible

Profondeur de champ utilisée* :

- ☐ grande
- ☐ faible

Valeur de plan utilisée* :

- ☐ plan général
- ☐ plan d'ensemble
- ☐ plan moyen

Angle de prise de vue* :

- ☐ normal
- ☐ plongée
- ☐ contre-plongée
- ☐ incliné

Mouvement de caméra* :

- ☐ caméra fixe (pas de mouvement)
- ☐ travelling
- ☐ caméra portée à l'épaule
- ☐ panoramique
- ☐ zoom arrière
- ☐ zoom avant

Analyse comparative entre type de séquences et composantes cinématographiques :

...

Figure 25 : Grille de lecture à compléter (partie 2/3). Réalisation de l'auteure.

Séquences C :

Analyse des similitudes des séquences paysagères C :

- Unicité du déroulé de l'histoire : ...
- Unicité de l'ambiance chromatique : ...
- Unicité de l'ambiance musicale : ...
- Moment de la journée/nuit : ☐ matin ; ☐ journée ; ☐ soir ; ☐ nuit
 - Météo* : ☐ canicule/forte chaleur ; ☐ temps clair/ensoleillé ; ☐ temps nuageux ; ☐ ciel couvert/gris ; ☐ brume ; ☐ pluie ; ☐ orage ; ☐ neige/verglas ; ☐ vent ; ☐ autre : ...

Analyse des composantes cinématographiques :

Utilisation d'un cadre dans le cadre (ex: fenêtre, miroir,...) :

- ☐ non
- ☐ oui : ...

Hors-champ :

- ☐ perceptible pour chaque séquence
- ☐ perceptible pour certaines séquences
- ☐ imperceptible

Profondeur de champ utilisée* :

- ☐ grande
- ☐ faible

Valeur de plan utilisée* :

- ☐ plan général
- ☐ plan d'ensemble
- ☐ plan moyen

Angle de prise de vue* :

- ☐ normal
- ☐ plongée
- ☐ contre-plongée
- ☐ incliné

Mouvement de caméra* :

- ☐ caméra fixe (pas de mouvement)
- ☐ travelling
- ☐ caméra portée à l'épaule
- ☐ panoramique
- ☐ zoom arrière
- ☐ zoom avant

Analyse comparative entre type de séquences et composantes cinématographiques :

...

Conclusion :

...

Sélection d'images du film :

Figure 26 : Grille de lecture à compléter (partie 3/3). Réalisation de l'auteur.

III.II. Méthode

Chacun des films analysés correspond à une grille de lecture numérotée. Ces films sont classés par ordre chronologique de leur année de production et regroupés par réalisateurs. Cette grille de lecture reprend à la fois une analyse quantitative (séquençage paysager et composantes cinématographiques) et qualitative (regroupement et analyse des séquences paysagères).

Dans un souci de répliquabilité de la méthode appliquée, le présent chapitre détaille l'ensemble des analyses à effectuer.

III.II.I. Descriptif du film

Pour chaque grille de lecture un bref descriptif général du film a été effectué, ce qui permet de le situer dans son contexte. Ce descriptif reprend les informations suivantes :

- Titre du film tel que paru en Belgique, ainsi que son titre original s'il est différent.
- Réalisateur(s) du film.
- Année de production du film, disponible sur le site IMDb (Internet Movie Database).
- Pays de production du film, disponible sur le site IMDb (Internet Movie Database).
- Durée du film et durée hors générique (en heures, minutes, secondes, h:m:s).
- Format (rapport de forme) du film.
- Genre du film, disponible sur le site IMDb (Internet Movie Database).
- Affiche du film, disponible sur le site IMDb (Internet Movie Database).
- Synopsis du film en français, disponible sur le site IMDb (Internet Movie Database).

IMDb (Internet Movie Database, <https://www.imdb.com/fr>) est une base de donnée en ligne sur le cinéma et les séries, créée en 1990 et ayant une portée internationale. Les données du site sont alimentées par des contributeurs et contrôlées avant publication, ce qui en fait une information fiable à l'échelle de ce travail.

III.II.II. Séquençage paysager du film

Un séquençage du film est ensuite réalisé en déterminant les moments paysagers de celui-ci.

L'unité d'une séquence est déterminée par la continuité de l'action qui s'y déroule.

Ces séquences doivent répondre aux critères suivants :

- Le paysage occupe une majorité du champ. Seront donc considérés les plans généraux, d'ensemble ou moyens. Les gros plans sont exclus de ce séquençage, à l'exception des formats "scope" qui permettent de conserver une vision paysagère même avec un gros plan sur les personnages.
- Les paysages urbains sont exclus des séquences paysagères, il doit s'agir de paysages ruraux à dominance végétale.
- Le paysage peut être observé à travers une fenêtre, derrière un personnage, au moyen d'un miroir, se reflétant dans l'eau,...
- L'action se déroule dans un même espace-temps, même si cela implique d'intégrer dans la séquences des éléments qui ne sont pas uniquement paysagers.

- Deux séquences paysagères contiguës n'en forment qu'une dans le séquençage final, à l'exception de séquences qui ne font pas partie d'un même groupement de séquences similaires (voir ci-après).
- ...

III.II.III. Regroupement en séquences similaires

Après avoir déterminé les séquences paysagères du film, un regroupement des séquences similaires est effectué. En moyenne, chaque film ne doit pas dépasser trois regroupements de séquences similaires, correspondant généralement à la mise en contexte, au déroulé de l'action et au dénouement.

Des séquences paysagères sont dites similaires si elles répondent aux critères suivants :

- Elles se situent dans le même déroulé de l'intrigue de l'histoire (contexte, action, dénouement par exemple).
- Une même ambiance est présente par la mise en scène des couleurs, la musique, le moment de la journée ou la météo.

III.II.IV. Représentation graphique des séquences paysagères

Une représentation graphique de ces séquences paysagères du film est réalisée au moyen d'un logiciel de tableur (type Excel ou Numbers, ici utilisé). Pour créer le tableur de base, suivre les étapes suivantes :

Les colonnes sont au nombre de 5 et comportent les informations suivantes :

Colonne A : Séquence paysagère

Intitulé d'en-tête : Séquence paysagère

Numérotée avec un intervalle de une unité en commençant à la deuxième ligne après l'en-tête et avec une ligne d'écart entre chaque numérotation.

Colonne B : Séquences similaires

Intitulé d'en-tête : Séquences similaires

Regroupement de séquences similaires. Distinction de chaque groupement par une lettre, en commencement par la lettre A et par ordre alphabétique.

Données à encoder manuellement, à droite du numéro de séquence.

Colonne C : Début de la séquence paysagère (h min s)

Intitulé d'en-tête : Début de la séquence paysagère (h min s)

Format de données : durée en heures, minutes, secondes.

Moment dans le film à partir duquel débute la séquence paysagère.

Données à encoder manuellement.

Colonne D : Fin de la séquence paysagère (h min s)

Intitulé d'en-tête : Fin de la séquence paysagère (h min s)

Format de données : durée en heures, minutes, secondes.

Moment dans le film jusqu'auquel dure la séquence paysagère.

Données à encoder manuellement.

Colonne E : Durée séquence (h min s)

Intitulé d'en-tête : Début de la séquence paysagère (h min s)

Format de données : durée en heures, minutes, secondes.

Durées des séquences paysagères et non-paysagères calculées par la différence de temps entre le début et la fin de la séquence.

La durée totale du film hors générique est à indiquer dans la colonne C, une ligne après la dernière séquence paysagère. De cette manière la donnée peut être utilisée pour calculer la durée de la dernière séquence du film.

La proportion de la durée des séquences paysagères par rapport à la durée totale du film est indiquée dans le bas de la colonne C. Elle correspond au quotient de la durée totale des séquences paysagères par la durée totale du film. Le format de donnée est en pourcentage, sans décimales. La proportion de séquences paysagères dans le film est à indiquer dans chaque grille de lecture, en pourcentage.

Après avoir complété ce tableur, un graphique est réalisé au moyen des données de la colonne E.

Type de graphique : Barres 2D empilées (rangs en tant que séries)

Données utilisées : données contenues dans la colonne E

Nettoyer le graphique en supprimant les lignes, étiquettes et graduations des axes x et y et des séries de données.

L'échelle de l'axe x du graphique est en pourcentage, pour obtenir un résultat comparable entre l'ensemble des films analysés.

Les séquences paysagères similaires sont à colorer manuellement d'une même couleur, et les séquences non-paysagères en gris clair.

Exemple de tableur réalisé (cfr. Annexe 2) :

	A	B	C	D	E
	Séquençage film 1 - Calvaire				
1	Séquence paysagère	Séquence similaire	Début de la séquence paysagère (h min s)	Fin de la séquence paysagère (h min s)	Durée séquence (h min s)
2					0:06:54
3	1	A	0:06:54	0:13:50	0:06:56
4					0:01:45
5	2	A	0:15:35	0:16:58	0:01:23
6					0:04:02
7	3	A	0:21:00	0:21:10	0:00:10
8					0:04:13
9	4	B	0:25:23	0:26:55	0:01:32
10					0:11:23
11	5	B	0:38:18	0:38:44	0:00:26
12					0:04:23
13	6	B	0:43:07	0:44:37	0:01:30
14					0:06:56
15	7	B	0:51:33	0:54:16	0:02:43
16					0:01:50
17	8	B	0:56:06	0:58:05	0:01:59
18					0:00:54
19	9	B	0:58:59	0:59:04	0:00:05
20					0:00:41
21	10	B	0:59:45	1:00:10	0:00:25
22					0:16:07
23	11	B	1:16:17	1:24:06	0:07:49
24					0:00:00
25	Durée totale film hors générique :		1:24:06		
26	Proportion de séquences paysagères :		30 %		
	* Données à compléter				

$E2 = C3$

$E3 = D3 - C3$

$E4 = C5 - D3$

Formules à étendre sur la suite du tableau

$$C26 = \frac{(E3+E5+E7+E9+E11+E13+E15+E17+E19+E21+E23)}{C25}$$

Figure 27 : Tableur type pour la représentation graphique des séquences paysagères du film. Document de l'auteur.

III.II.V. Analyse qualitative des similitudes entre séquences paysagères

Une analyse qualitative permet de décrire et d'identifier les similitudes propres à chaque groupement de séquences. Cette analyse se base sur cinq facteurs mettant en lumière l'unicité du groupement. On entend par unicité le caractère propre et distinctif des composantes qui permet de regrouper des séquences similaires sous un même type.

- Unicité du déroulé de l'histoire

Il s'agit de définir l'intrigue du déroulé de l'histoire pour le groupement de séquences analysé. En somme, de comprendre ce que ces séquences ont en commun dans le déroulé de l'histoire.

- Unicité de l'ambiance chromatique

Pour le groupement de séquences analysé, définir les similitudes de teintes des images entre les différentes séquences paysagères. Différents critères seront analysés comme la température (tons plutôt chauds ou froids), la luminosité (clair ou obscur), le contraste (élevé ou faible) et la saturation (intensité des couleurs).

- Unicité de l'ambiance musicale

Si les séquences paysagères contiennent un fond musical, décrire le type d'ambiance dont il s'agit et le caractère propre au groupement de séquences analysé.

- Moment de la journée/nuit

Définir au moyen d'une case à cocher, le moment de la journée (matin, journée, soir ou nuit) durant lequel s'inscrit une majorité des séquences du groupement.

- Météo

Définir au moyen d'une ou plusieurs case(s) à cocher, la météo dans laquelle s'inscrivent les séquences paysagères du groupement. Les réponses possibles sont : canicule/forte chaleur, temps clair/ensoleillé, temps nuageux, ciel couvert/gris, brume, pluie, orage, neige/verglas, vent, ou une autre météo à définir textuellement.

III.II.VI. Analyse quantitative des composantes cinématographiques

Une analyse quantitative sur les composantes cinématographiques de ces séquences paysagères similaires est réalisée. Le vocabulaire de ces composantes cinématographiques est défini dans l'état de l'art, au chapitre "I.III.I. Les composantes cinématographiques dans l'inclusion paysagère", s'en référer pour plus de détails.

Les réponses attendues pour cette analyse se font au moyen de cases à cocher, afin de conserver une objectivité du répondant d'un film à un autre.

Les réponses munies d'un astérisque (*) incluent une ou plusieurs case(s) à cocher.

- Utilisation d'un cadre dans le cadre (ex: fenêtre, miroir,...) :

- ☐ non

- ☐ oui : ...

Est appelé "cadre dans le cadre" un paysage observé indirectement qu'à travers le simple objectif de la caméra. Il peut être aperçu à travers une fenêtre, au moyen d'un miroir, se reflétant dans l'eau, etc. S'il y a présence d'un ou plusieurs "cadre dans le cadre" dans les séquences analysées, détailler textuellement de quel(s) cadre(s) il s'agit.

- Hors-champ :

- ☐ perceptible pour chaque séquence
- ☐ perceptible pour certaines séquences
- ☐ imperceptible

Comme détaillé dans l'état de l'art, le hors-champ fait référence à ce qu'on ne voit pas à l'image, mais qu'on devine grâce à ce qu'on perçoit (sons, mouvements de caméra, éléments visuels). Il s'agit de définir si les séquences analysées renferment le spectateur sur ce qui est perceptible à l'écran, ou s'il est possible de se figurer le paysage contenu dans le hors-champ.

- Profondeur de champ utilisée* :

- ☐ grande
- ☐ faible

Comme défini dans l'état de l'art, la profondeur de champ détermine la zone nette dans l'image. Une grande profondeur de champ implique une image où tout est net, de l'avant-plan à l'arrière-plan. A l'inverse, une faible profondeur de champ implique une image où seul un élément est net, le reste est flou, ce qui attire l'attention sur ce point.

- Valeur de plan utilisée* :

- ☐ plan général
- ☐ plan d'ensemble
- ☐ plan moyen

La valeur de plan, également définie dans l'état de l'art, correspond à la place qu'occupe le personnage dans l'image. Un plan général montre un vaste décor dans lequel le personnage est petit ou absent. Un plan d'ensemble est défini par un décor qui reste dominant, mais dans lequel les personnages prennent plus de place. Un plan moyen met davantage l'accent sur les personnages qui sont encadrés dans leur globalité. Les gros plans (dont le personnage occupe presque tout le cadre) ne sont pas considérés comme séquences paysagères, à l'exception des formats "scopes" qui seront alors définis comme plans moyens.

- Angle de prise de vue* :

- ☐ normal
- ☐ plongée
- ☐ contre-plongée
- ☐ incliné

Comme détaillé dans l'état de l'art, l'angle de prise de vue dépend de la position de la caméra par rapport au sujet filmé. Un angle normal est une caméra positionnée à l'horizontale, à hauteur de la vue humaine. Une plongée est constituée d'une caméra qui filme vers le bas. Une contre-plongée implique une caméra qui filme vers le haut, donnant de la grandeur ou de l'importance au sujet. Un plan incliné consiste en une image penchée sur le côté (gauche ou droite).

- Mouvement de caméra* :

- ☐ caméra fixe (pas de mouvement)

- ☐ travelling
- ☐ caméra portée à l'épaule
- ☐ panoramique
- ☐ zoom arrière
- ☐ zoom avant

Les mouvements de caméra, également détaillés dans l'état de l'art, sont à définir entre six grandes typologies de mouvement. Les réponses à cocher seront les mouvements apparaissant dans les séquences paysagères du groupement. Une caméra fixe est immobile dans l'espace. Un travelling est une caméra qui se déplace dans l'espace. Une caméra portée à l'épaule produit une image plus mobile et naturelle, proche de l'expérience réelle. Un panoramique est produit par une caméra qui tourne sur elle-même. Dans un zoom arrière la focale diminue, la caméra s'éloigne de l'image et crée une impression de recul et de distance avec celle-ci. Tandis que dans un zoom avant la focale augmente, la caméra semble se rapprocher d'une partie de l'image.

III.II.VII. Analyse comparative entre type de séquences et composantes cinématographiques

Les données qualitatives et quantitatives récoltées précédemment sont comparées entre-elles pour mettre en évidence les liens entre les types de séquences regroupées et les composantes cinématographiques utilisées. Cette analyse va permettre de comprendre l'ambiance paysagère développée et les composés cinématographiques utilisés pour la révéler.

III.II.VIII. Conclusion générale du film

Une conclusion à l'échelle du film de l'ensemble des groupements de séquences est réalisée sous forme de discussion vis-à-vis des réponses obtenues dans les analyses précédentes. L'objectif sera d'identifier le niveau d'implication du paysage dans le déroulé de l'histoire. Autrement dit, de comprendre la place qu'occupe le paysage dans le film et son caractère essentiel au développement d'une ambiance.

III.II.IX. Sélection d'images du film

Une sélection d'images du film est réalisée pour chaque groupement de séquences paysagères. Cette sélection est effectuée en choisissant les images les plus représentatives des similitudes du groupement.

IV. Résultats et discussion

L'ensemble des résultats présentés dans ce chapitre se base sur l'analyse des dix films consultables dans les annexes 1 et 2 de ce travail.

IV.I. Analyse comparative des ambiances paysagères par film

IV.I.I. Comparaison de répartition et proportion des séquençages paysagers

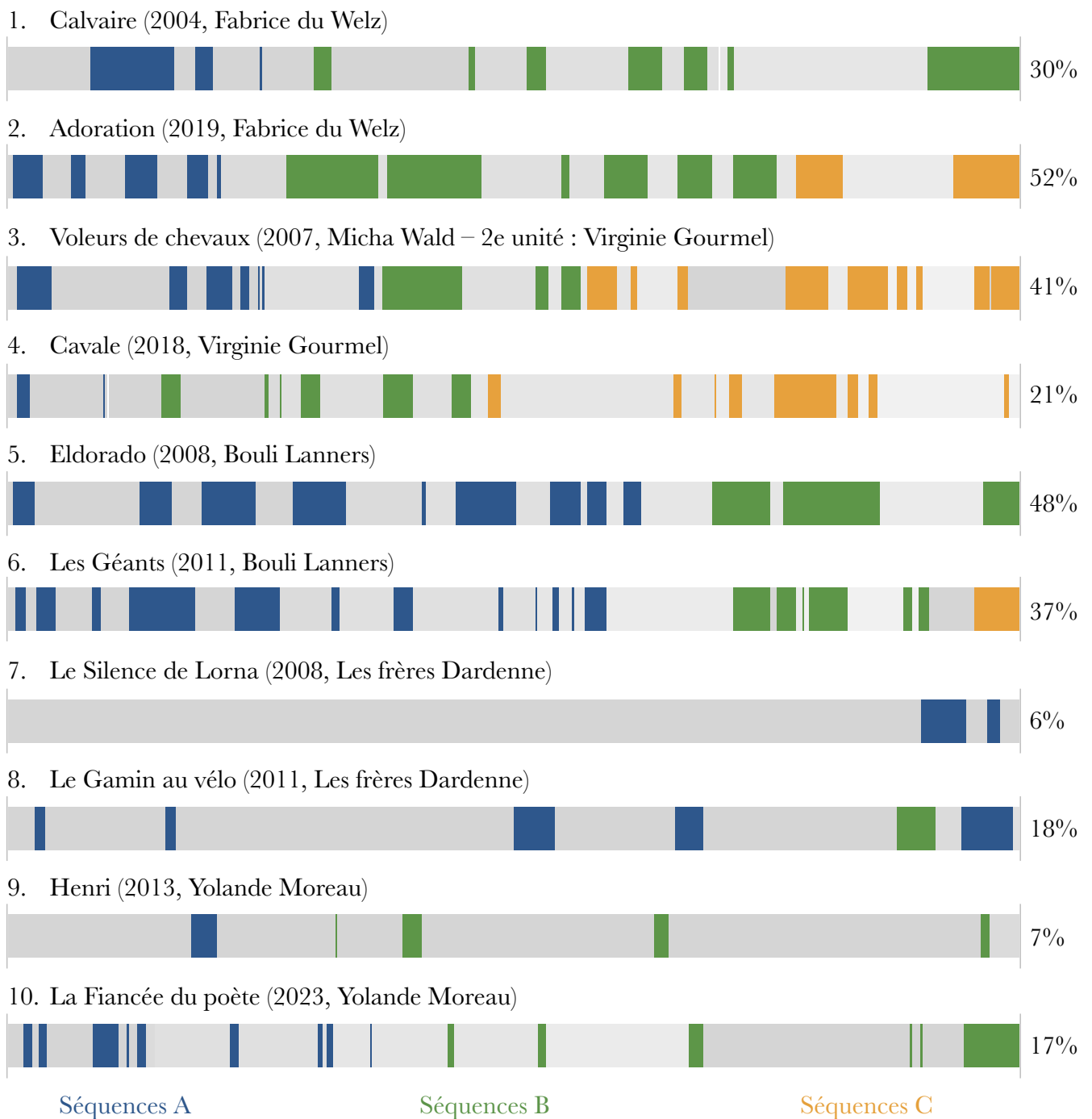


Figure 28 : Répartition et proportion des séquençages paysagers pour les dix films analysés. Réalisation de l'auteur.

Sur base de la figure 28 nous pouvons observer la répartition des séquences paysagères pour chacun des dix films analysés, ainsi que la proportion occupée par celles-ci par rapport à la durée totale du film. Sur base de cette représentation comparative, nous pouvons observer deux grandes tendances parmi les dix films étudiés, entre la répartition et la proportion des séquences paysagères.

Les films 1 à 6 sont rythmés de séquences paysagères réparties de manière uniforme sur l'ensemble du récit. Pour ces six premiers films, les séquences paysagères occupent entre 20 et 50% de la durée totale du film. À l'exception du film 1 (*Calvaire*, de Fabrice Du Welz), tous ces films débutent par une séquence paysagère. De la même manière, à l'exception du film 4 (*Cavale*, de Virginie Gourmel), tous les films se clôturent sur une séquence paysagère.

Les films étudiés de Fabrice Du Welz et de Bouli Lanners présentent des séquences paysagères qui peuvent être assez longues (cfr. Annexe 2). Celles-ci peuvent aller jusqu'à 8:30 minutes pour Fabrice Du Welz (*Adoration*), et jusqu'à 7 minutes pour Bouli Lanners (*Eldorado*).

À l'exception des films 1 (*Calvaire*, de Fabrice Du Welz) et 5 (*Eldorado*, de Bouli Lanners), tous ces films sont constitués de 3 types de séquences paysagères bien distinctes (Séquences A, B et C).

Dans les deux films de Bouli Lanners analysés (5 *Eldorado* ; 5 *Les Géants*), les séquences de types A occupent une majorité de l'histoire.

Les films 7 à 10 présentent des similitudes du point de vue de la répartition et de la proportion de leur séquences paysagères. La proportion de séquences paysagères de ces quatre films représente entre 6 et 18% de la durée totale du film. Aucun de ces quatre films ne commence par une séquence paysagère. De la même manière, à l'exception du film 10 (*La Fiancée du poète*, de Yolande Moreau), aucun de ces films ne se clôture sur une séquence paysagère.

Ces quatre films ne présentent qu'un à deux types de séquences paysagères différents (Séquences A et B).

IV.I.II. Similitudes des déroulés de l'histoire durant les séquences paysagères

Pour les dix films étudiés, nous pouvons souligner des similitudes dans les déroulés de l'histoire durant les séquences paysagères. Celles-ci sont révélées au moyen des grilles de lectures réalisées pour chaque film (cfr. Annexe 1).

Parmi ces films analysés le concept du film de voyage (ou road-movie) est très représenté et se retrouve dans six de ces films. C'est le cas des films 2, 4, 5, 6, 8 et 10. Le film 2 (*Adoration*, de Fabrice Du Welz) se définit avant tout comme le récit de voyage des personnages de Gloria et Paul. Le film 4 (*Cavale*, de Virginie Gourmel) est également un film de voyage des trois jeunes filles dans la forêt (figure 29). Le film 5 (*Eldorado*, de Bouli Lanners) présente un road-movie dans lequel les personnages traversent les paysages des séquences A et B au moyen d'une vieille Chevrolet (figure 30). Le film 6 (*Les Géants*, de Bouli Lanners) décrit l'itinérance des 3 jeunes garçons dans les paysages Ardennais. Dans les séquences paysagères du film 8 (*Le Gamin au vélo*, des frères Dardenne), Cyril se déplace aux alentours de son quartier au moyen de son vélo. Le film 10 se termine sur un voyage à bord d'une péniche sur la Meuse dans laquelle les personnages principaux de l'histoire sont rassemblés.



Figure 29 : Départ de l'expédition des trois protagonistes dans le film 4 de Gourmel, Virginie. *Cavale*. 2018. Séquences B 00:24:27

Figure 30 : Road-movie dans le film 5 de Lanners, Bouli. *Eldorado*. 2008. Séquences B 01:01:52

La fuite des personnages est aussi un élément unificateur pour la plupart des film étudiés. On retrouve ce concept parmi quatre des films analysés, à savoir : les films 1, 2, 4 et 7. Ainsi, dans le film 1 (*Calvaire*, de Fabrice du Welz) le personnage de Marc tente de s'échapper du lieu où il est retenu. Cette fuite ou tentative de fuite est présente dans l'ensemble des séquences B du film. Dans le film 2 (*Adoration*, de Fabrice Du Welz), les deux protagonistes prennent la fuite dans les séquences B et C. Dans le film 4 (*Cavale*, de Virginie Gourmel), les séquences B et C suivent la fugue des 3 jeunes filles dans la forêt. Dans le film 7 (*Le Silence de Lorna*, des frères Dardenne), les séquences paysagères sont peu nombreuses et n'apparaissent qu'en fin de récit, mais présentent Lorna prenant la fuite dans la forêt.

L'eau est aussi une composante majoritaire dans la plupart de ces dix récits. On la retrouve parfois comme élément méditatif dans le déroulé du récit (films 2, 3, 4, 5, 6 et 10) (figures 31 à 34). Mais

elle peut également apparaître comme séquence finale du film, grâce à laquelle les protagonistes disparaissent dans le paysage (films 2, 6 et 10) (figures 33 et 34).

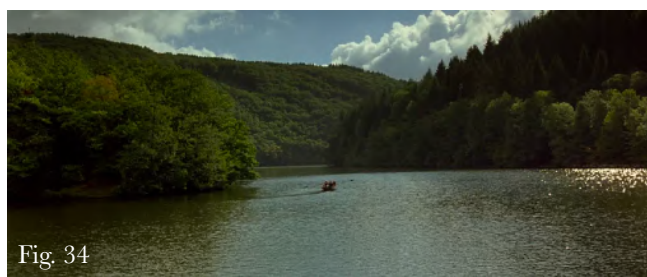
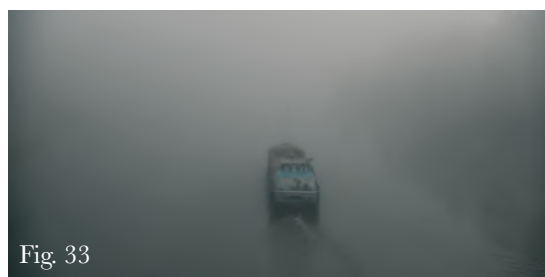


Figure 31 : L'eau comme élément méditatif dans le film 2 de Du Welz, Fabrice. *Adoration*. 2020. Séquences B 01:03:30

Figure 32 : L'eau comme élément méditatif dans le film 3 de Wald M. ; Gourmel V. *Voleurs de chevaux*. 2007. Séquences A 00:18:48

Figure 33 : L'eau comme élément méditatif dans la séquence finale du film 10 de Moreau, Yolande. *La fiancée du poète*. 2023. Séquences B 01:38:46

Figure 34 : L'eau comme élément méditatif dans la séquence finale du film 6 de Lanners, Bouli. *Les Géants*. 2011. Séquences C 01:17:17

En dehors de l'eau, cet aspect méditatif est également révélé par le biais d'autres éléments naturels, comme la faune sauvage, la météo ou la végétation. Cette faune se caractérise par un oiseau blessé recueilli par Paul dans le film 2 (*Adoration*, de Fabrice Du Welz), une biche qui apparaît à plusieurs reprises dans le film 4 (*Cavale*, de Virginie Gourmel), une grive draine dont Lorna perçoit le chant dans le film 7 (*Le Silence de Lorna*, des frères Dardenne) (figure 36) et l'envol des oiseaux dans les films 2 (*Adoration*, de Fabrice Du Welz) et 9 (*Henri*, de Yolande Moreau) (figure 35). La météo est également significative et joue un rôle méditatif dans plusieurs des films analysés, notamment par le biais de la brume présente dans les films 1, 2 et 10. Enfin, la végétation est également mise à contribution dans le déroulé de l'histoire pour renforcer les émotions ressenties par les personnages. Elle est souvent associée à des émotions calmes et paisibles (herbe, fleurs,...) (figure 38) ou, au contraire, à des émotions plus sombres et négatives (figure 37). Dans ce deuxième cas, les forêts de résineux, caractéristiques de la région ardennaise, sont souvent mises à contribution.



Fig. 35

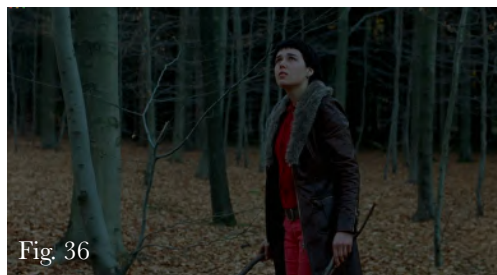


Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38

Figure 35 : L'envol des oiseaux dans le film 9 de Moreau, Yolande. *Henri*. 2013. Séquences B 00:39:35

Figure 36 : Lorna entendant le chant de l'oiseau dans le film 7 des frères Dardenne. *Le Silence de Lorna* 2008. Séquences A 01:34:51

Figure 37 : Brume dans une forêt de conifères dans le film 1 Du Welz, Fabrice. *Calvaire*. 2020. Séquences B 01:18:08

Figure 38 : Les trois jeunes filles dans un champ de jacinthes sauvages dans le film 4 de Gourmel, Virginie. *Cavale*. 2018. Séquences B 00:24:56

De manière assez anecdotique, le cerf (souvent considéré comme le roi de la forêt, caractéristique des Ardennes) apparaît comme élément méditatif et d'introspection dans deux des films étudiés. Dans le film 4 (*Cavale*, de Virginie Gourmel) il s'agit d'une biche égarée du troupeau qui apparaît en songe puis en réalité au personnage de Kathy (figure 39). Dans le film 10 (*La Fiancée du poète*, de Yolande Moreau), une statue de cerf représente l'esprit du lieu que Mireille emporte lors de son voyage à la fin du film (figure 40).



Fig. 39



Fig. 40

Figure 39 : Biche apparaissant dans le film 4 de Gourmel, Virginie. *Cavale*. 2018. Séquences A 00:08:03

Figure 40 : Statue de cerf dans le film 10 de Moreau, Yolande. *La fiancée du poète*. 2023. Séquences B 01:34:55

Les films 3 et 9 présentent peu de similitudes avec les autres films analysés, dans le déroulé de leurs récits. Dans le film 3 (*Voleur de chevaux*, de Micha Wald et Virginie Gourmel), les séquences de type C présentent une traque entre les personnages. Il n'y a pas ici à proprement parler de récit de voyage ou de fuite, mais plutôt de poursuite. Dans le film 9 (*Henri*, de Yolande Moreau) certaines séquences paysagères n'ont pas été relevées dans l'analyse, ne correspondant pas à la question de recherche de

ce travail. Si ces séquences avaient été prises en considération dans l'étude paysagère, cette partie du film aurait pu être catégorisée de road-movie.

De façon générale, les séquences paysagères font ici référence à une quête introspective pour les personnages, que ce soit au moyen d'un voyage, d'une fugue, ou d'éléments paysagers méditatifs (eau, faune, météo, végétation). Le paysage dans le cinéma d'auteur serait donc l'expression d'une certaine forme d'introspection.

IV.II. Analyse comparative des ambiances paysagères par réalisateur

A la suite des grilles de lecture réalisées pour chacun des films étudiés (cfr Annexes - Grilles de lecture), différentes composantes ont pu être soulignées.

Le présent chapitre va permettre une représentation graphique de l'utilisation de certaines de ces composantes pour chacun des réalisateurs étudiés. Les procédés cinématographiques sélectionnés sont ceux dont l'impact sur la perception de l'ambiance paysagère est le plus important. Il s'agira également de procédés dont le paysagiste pourrait s'inspirer dans le cadre d'aménagements paysagers.

IV.II.I. Utilisation des composantes cinématographiques par réalisateur

Représentation graphique des procédés utilisés

Les procédés cinématographiques sélectionnés sont les suivants.

Format	Le format d'un film a une importance particulière sur la perception du paysage. Comme détaillé dans l'état de l'art, un format scope permettra une meilleure intégration paysagère qu'un format dont le rapport hauteur/largeur est plus faible.
Ambiance chromatique	<p>L'ambiance chromatique d'un film, indirectement liée à la météo, impacte la perception paysagère du spectateur. Seuls les critères de température et de contraste seront étudiés dans cette partie, étant les composants les plus facilement répliquables par un paysagiste.</p> <p>Selon la psychologie des couleurs, une teinte chaude peut améliorer la perception subjective de la qualité paysagère perçue par le spectateur.</p> <p>Une image contrastée permet de mieux distinguer les différents plans (avant-plan, plan intermédiaire, arrière-plan), ainsi que les textures, volumes et reliefs, améliorant donc la perception paysagère de celle-ci.</p>
Valeur de plan	La valeur de plan utilisée par un réalisateur a de l'importance pour l'intégration du paysage filmé. Comme précisé dans l'état de l'art, un plan général aura tendance à accentuer la vision paysagère du lieu, à l'inverse du plan moyen qui privilégie les personnages.

Angle de prise de vue	L'angle de prise de vue utilisée par le réalisateur aura tendance à mettre en évidence certains éléments paysagers, qui ne seraient pas toujours visible avec un angle "normal". Ainsi, une contre-plongée pourrait accentuer la vision de petits éléments, comme des herbes par exemple. Alors qu'une plongée nous permettrait une vision contextuelle du paysage filmé.
Mouvements de caméra	L'utilisation de mouvements de caméra offre au spectateur une expérience immersive du paysage filmé. Par exemple, un travelling ou une caméra portée à l'épaule nous offre la possibilité de parcourir le paysage. Alors qu'un panoramique ou un zoom arrière peuvent déployer l'ampleur de l'ensemble du paysage filmé.

De manière générale, les procédés cinématographiques seront classés du moins propice au développement d'une ambiance paysagère, au plus propice (de a à d). Une synthèse est réalisée entre les séquences paysagères de chaque film pour déterminer la composante principalement utilisée.

Le type de graphique réalisé n'est pas à lire ou à compléter comme un graphique de type (x;y) conventionnel. Il fonctionne à la manière d'un tableau à double-entrée, à savoir qu'il présente les données en croisant deux critères (ici un axe horizontal et un axe vertical) dont l'intersection correspond à l'information. A chaque valeur de l'axe horizontal ne peuvent être associées que les valeurs pré-établies de l'axe vertical. Ces valeurs de l'axe vertical ne sont ici valables que pour les dix films analysés dans le cadre de ce travail et devront être adaptées pour tout nouveau film analysé.

Ces graphiques représentatifs de l'utilisation des procédés cinématographiques de chaque réalisateur seront complétés comme suit (cfr Annexe 3 - Légende des représentations graphiques de l'utilisation de procédés cinématographiques par réalisateur) :

Format	b - 1,85:1 c - 2 :1 d - cinémascope
Ambiance chromatique	a - Teintes froides faiblement contrastées b - Teintes froides contrastées c - Teintes chaudes faiblement contrastées d - Teintes chaudes contrastées NB : Une teinte froide moyennement contrastée se situe entre a et b, et une teinte chaude moyennement contrastée entre c et d.

Valeur de plan	b - Plan moyen ou gros plan c - Plan d'ensemble d - Plan général NB : Si on retrouve tous types de valeurs de plans dans chaque séquence, le point sera placé entre c et d. Si on retrouve des plans moyens et d'ensemble, entre b et c.
Angle de prise de vue	a - Normal d - Utilisation de plongée, contre plongée ou incliné
Mouvements de caméra	a - Caméra fixe b - Panoramique ou emplois de zoom c - Travelling ou caméra portée à l'épaule d - Utilisation de multiples mouvements de caméra NB : L'utilisation d'une caméra principalement fixe avec quelques séquences comportant des mouvements de caméra impliquera un point situé entre a et b.

Une discussion complémentaire permet d'affiner la lecture du graphique, et le cas échéant, de préciser la spécificité paysagère du réalisateur.

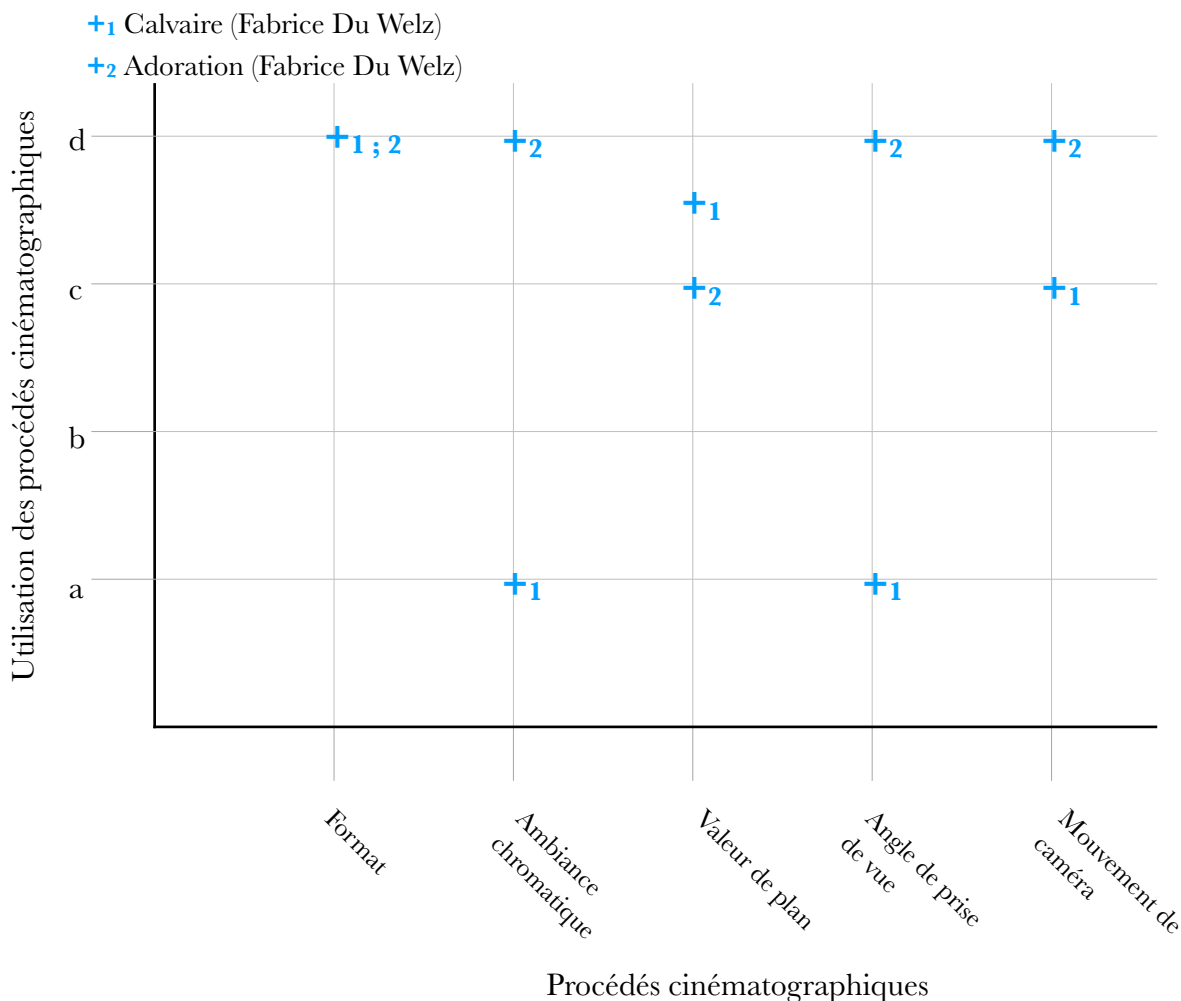


Figure 41 : Représentation graphique de l'utilisation des procédés cinématographiques de Fabrice Du Welz pour les films *Calvaire* et *Adoration*. Réalisation de l'auteur.

Discussion :

La figure 41, présentant une répartition graphique de l'utilisation des procédés cinématographiques de Fabrice Du Welz nous présente une tendance pour des procédés cinématographiques propaysagers (principalement dans le cas du film 2 *Adoration*). De manière générale, Fabrice Du Welz utilise des procédés favorisant la perception paysagère. Il utilise des formats cinémascope, dont l'état de l'art nous a confirmé l'impact sur l'intégration paysagère. Il utilise également diverses valeurs de plans, mettant en avant le paysage en l'intégrant parfois aux personnages. Enfin, les mouvements de caméra présents dans les deux films ici analysés nous ancrent dans le paysage au même titre que les personnages.

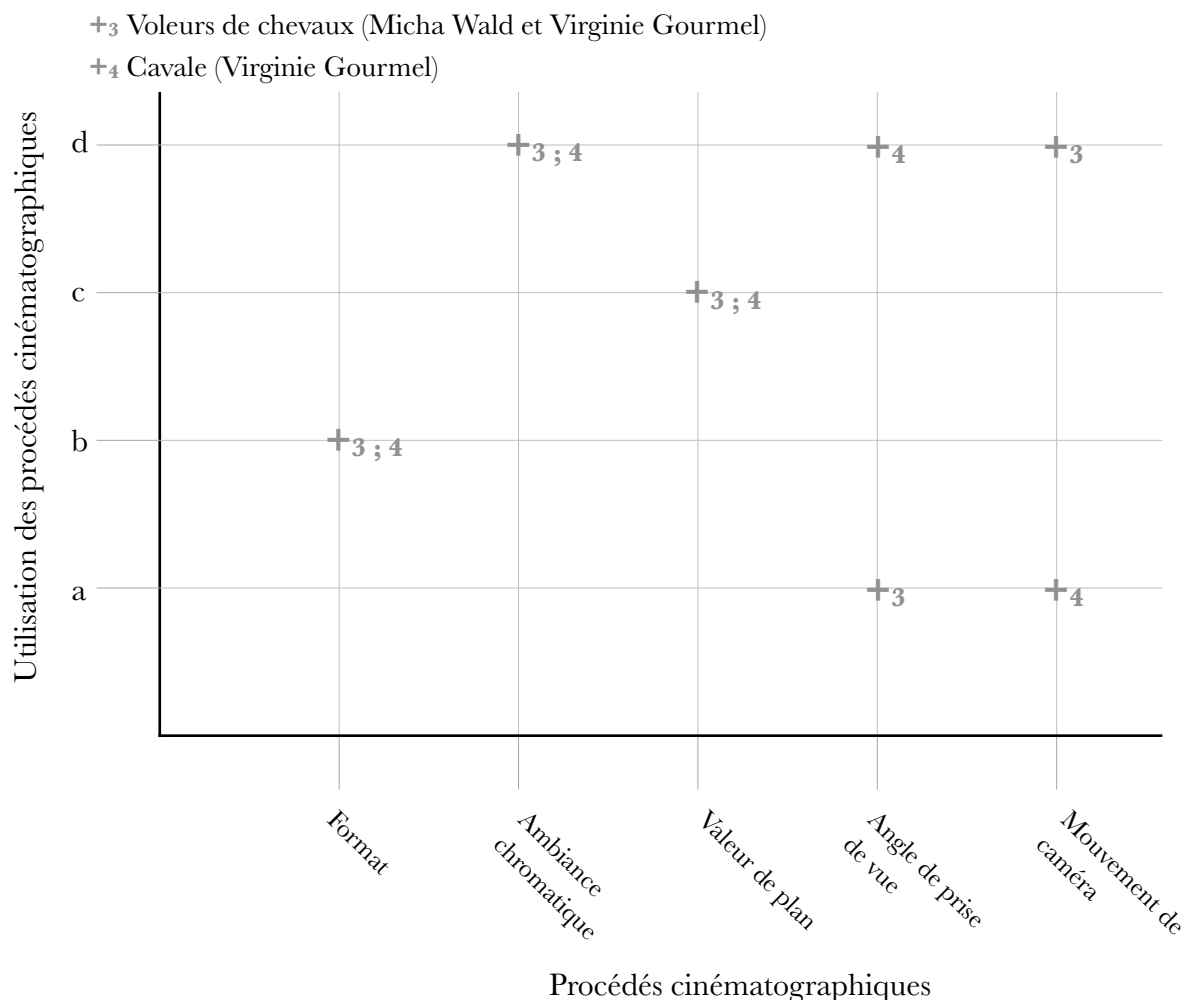


Figure 42 : Représentation graphique de l'utilisation des procédés cinématographiques de Virginie Gourmel pour les films *Voleurs de chevaux* et *Cavale*. Réalisation de l'auteur.

Discussion :

La distribution des procédés cinématographiques utilisés par Virginie Gourmel pour les deux films analysés dans le graphique ci-dessus (figure 42) présente une dispersion des points ne permettant pas de tirer une conclusion objective. On observe une corrélation positive dans les deux films pour le cas des variables format, ambiance chromatique et valeur de plan. Ces deux films utilisent un format 1,85:1, présentent des teintes chaudes à contrastées et les séquences paysagères offrent majoritairement des plans d'ensemble.

Certains procédés cinématographiques utilisés peuvent améliorer la perception paysagère, c'est le cas de l'utilisation de teintes chaudes et contrastées, de l'utilisation de plans d'ensemble et de l'utilisation d'angle de prise de vue et de mouvements de caméra propices à déployer l'ambiance paysagère dans le film.

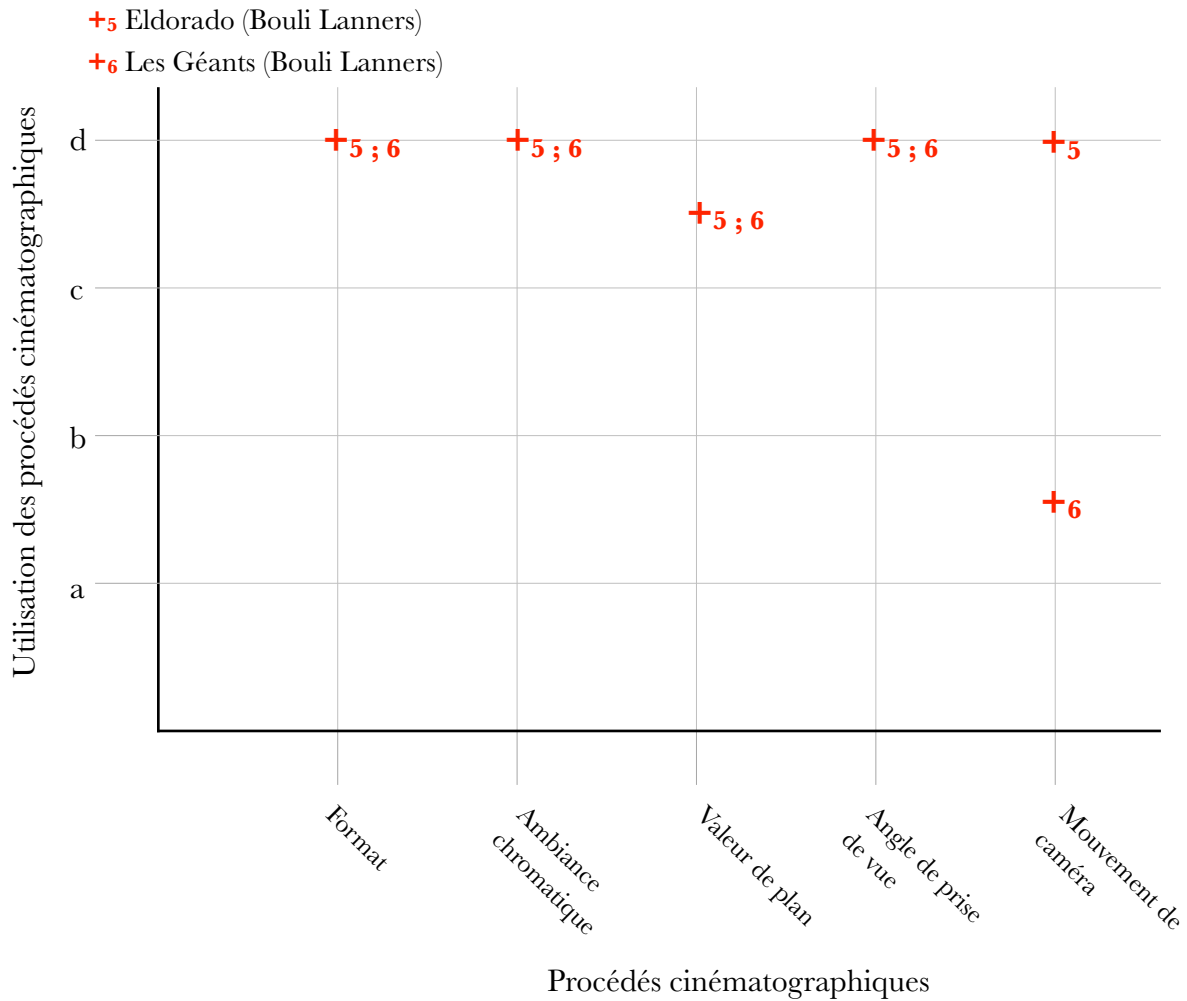


Figure 43 : Représentation graphique de l'utilisation des procédés cinématographiques de Bouli Lanners pour les films *Eldorado* et *Les Géants*. Réalisation de l'auteur.

Discussion :

Le graphique de l'utilisation des procédés cinématographiques de Bouli Lanners dans les deux films analysés (figure 43) présente une tendance générale propice à l'intégration paysagère. La répartition des données présente une utilisation indéniable des procédés pro-paysagers par le réalisateur. L'utilisation de formats scope, de teintes chaudes et contrastées, de multiples valeurs de plans, d'angles de prises de vue et de mouvements de caméra variés renforce la qualité paysagère de ses films.

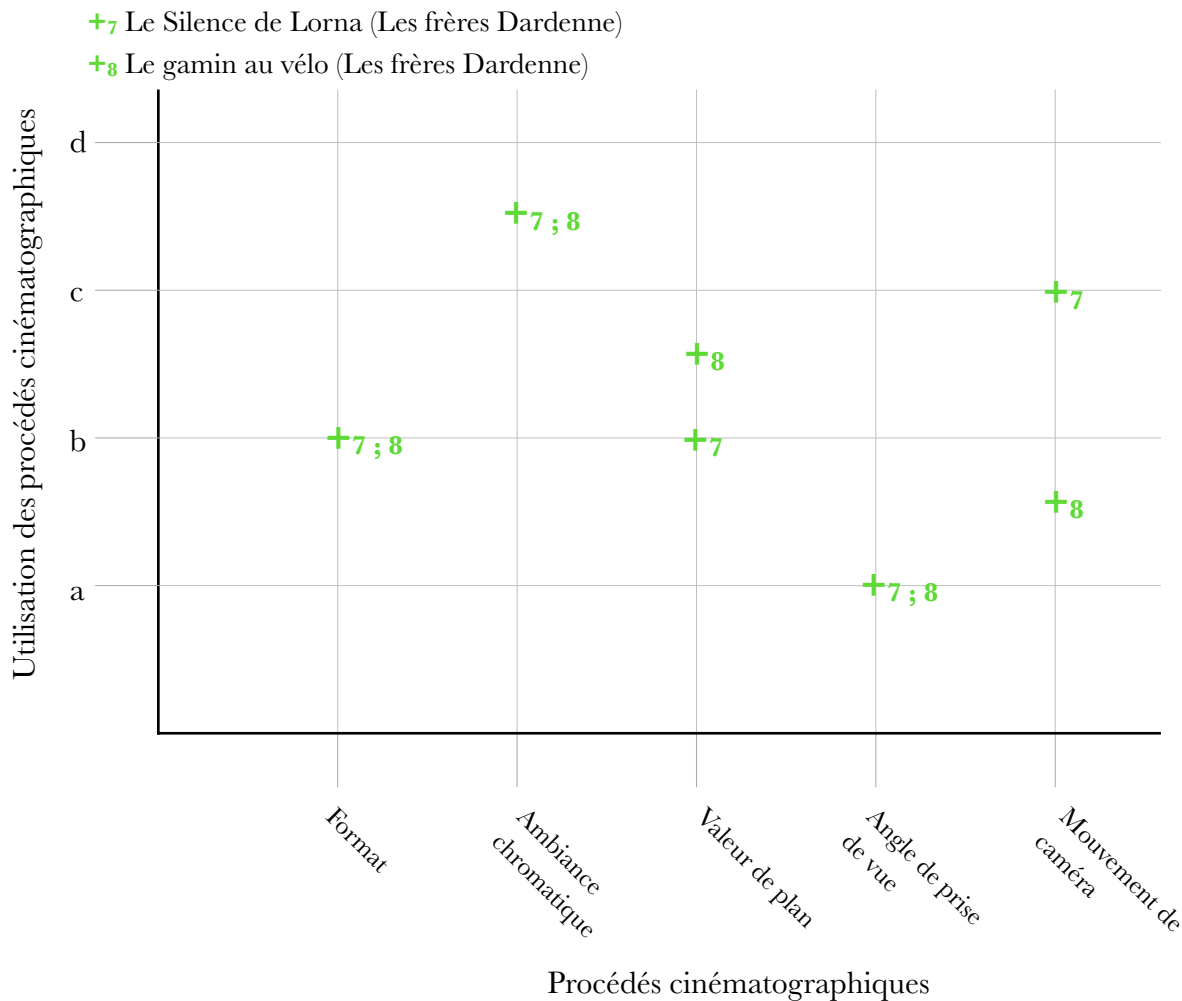


Figure 44 : Représentation graphique de l'utilisation des procédés cinématographiques des frères Dardenne pour les films *Le Silence de Lorna* et *Le gamin au vélo*. Réalisation de l'auteur.

Discussion :

En observant la figure 44 présentant l'utilisation des procédés cinématographiques pour les films des frères Dardenne étudiés, nous pouvons observer une variabilité des données. De manière générale, les deux réalisateurs ne semblent pas privilégier l'utilisation de procédés propices au déploiement de l'ambiance paysagère. Comme précisé dans le chapitre I.V.I. dédié à ces réalisateurs, leur but n'est pas la recherche de l'esthétique, mais plutôt de présenter leurs personnages et la misère qui les entoure.

Il est important de souligner une ambiance chromatique intéressante dans les séquences paysagères, par l'utilisation de teintes chaudes et partiellement contrastées. Notons également l'utilisation systématique dans les deux films analysés de vêtements rouges pour le personnage principal dans les séquences paysagères tournées. Indépendamment de la symbolique colorimétrique, il s'agit de la couleur complémentaire au vert. Peut-être n'est-ce donc pas un hasard d'avoir attiré ainsi le regard sur le personnage à travers la végétation.

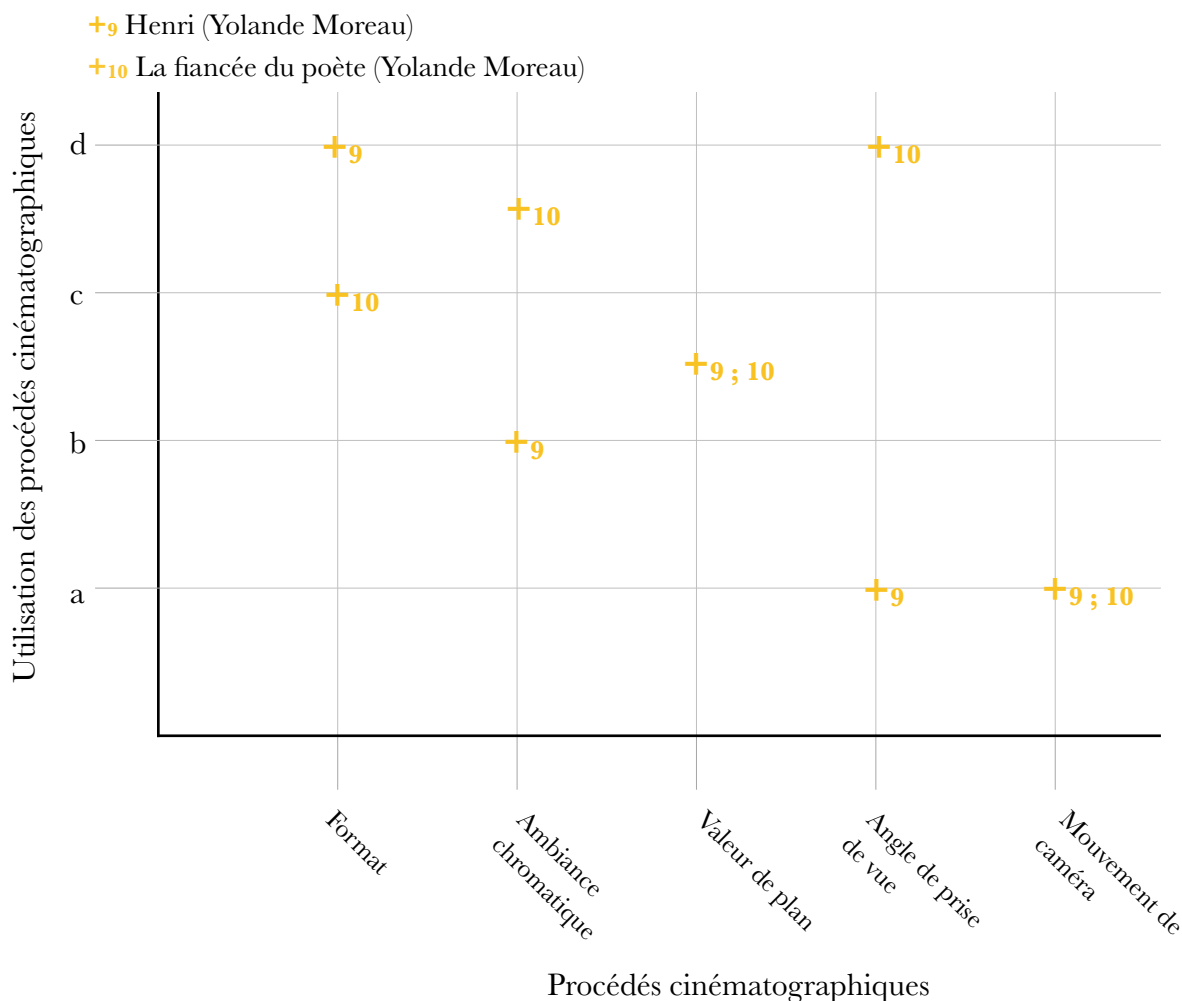


Figure 45 : Représentation graphique de l'utilisation des procédés cinématographiques de Yolande Moreau pour les films *Henri* et *La fiancée du poète*. Réalisation de l'auteur.

Discussion :

La répartition de l'utilisation des procédés cinématographiques par Yolande Moreau (figure 45) présente une structure aléatoire ne nous permettant pas une interprétation objective des résultats obtenus. On pourrait signaler une perception paysagère renforcée par l'utilisation de certains procédés, mais les deux films analysés ne présentent pas une corrélation positive entre les résultats obtenus. De manière générale, le film 10 *La fiancée du poète* semble déployer une meilleure ambiance paysagère que le précédent. Mais rappelons qu'une partie des séquences paysagères de ce film 9 *Henri* n'a pas pu être analysée, ne répondant pas à la question de recherche de ce travail.

L'échantillonnage ici présent n'est donc pas suffisant pour discuter de l'utilisation des procédés cinématographiques de Yolande Moreau.

IV.II.II. Comparaison des procédés cinématographiques utilisés entre réalisateurs

Les figures 46, 47 et 48 présentent une compilation des informations reprises dans les graphiques précédents (figures 41 à 45). Des diagrammes radars (figure 48), reprenant les mêmes caractéristiques, permettent de compléter l'interprétation des résultats obtenus.

- + Fabrice Du Welz
- + Virginie Gourmel
- + Bouli Lanners
- + Les frères Dardenne
- + Yolande Moreau

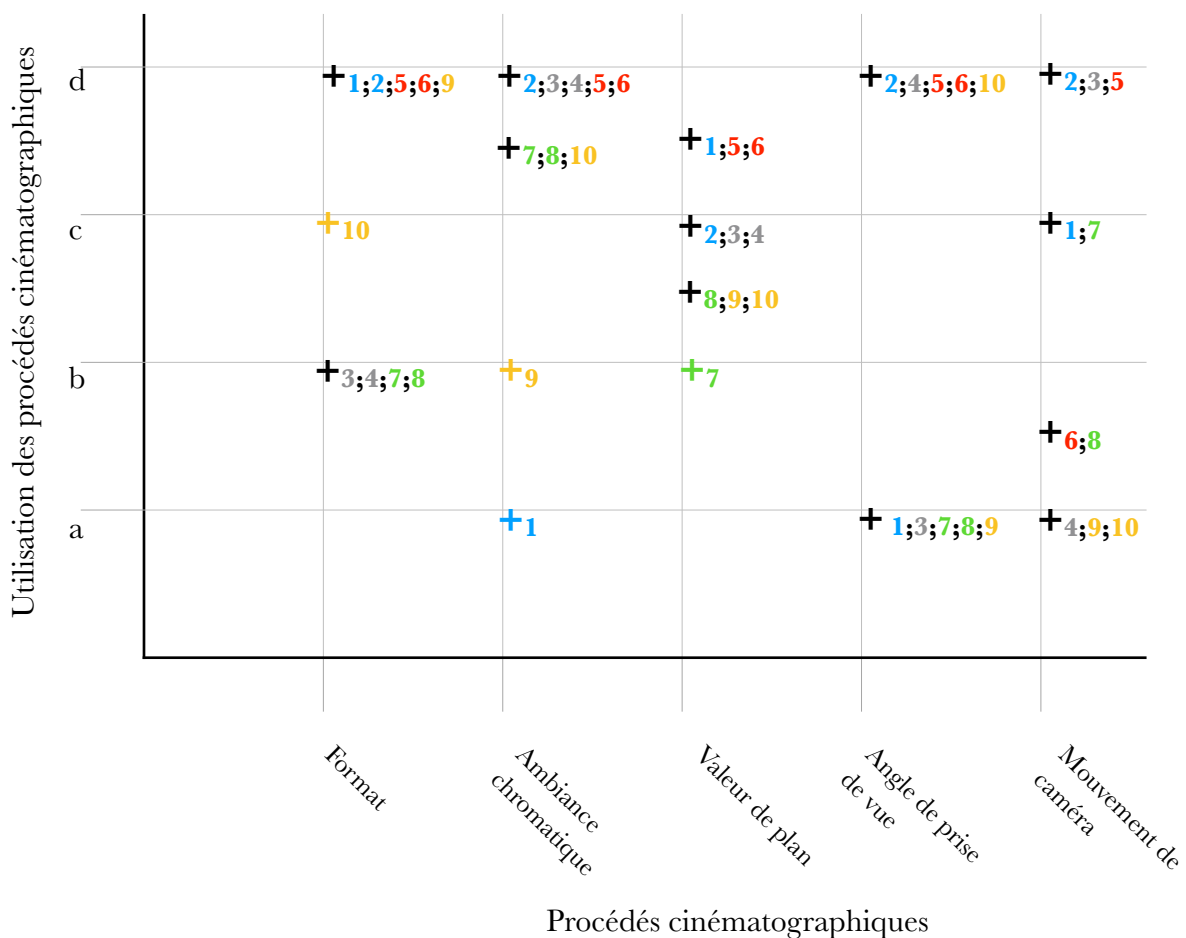


Figure 46 : Graphique comparatif de l'utilisation des procédés cinématographiques par réalisateurs.
Réalisation de l'auteur.

Il est important de souligner que ce graphique (figure 46) n'a pas pour vocation de valoriser un procédé cinématographique par rapport à un autre, ou de porter un jugement de valeurs sur la sensibilité paysagère des réalisateurs. Il s'agit de comparer l'utilisation de ces procédés d'un cinéaste à un autre.

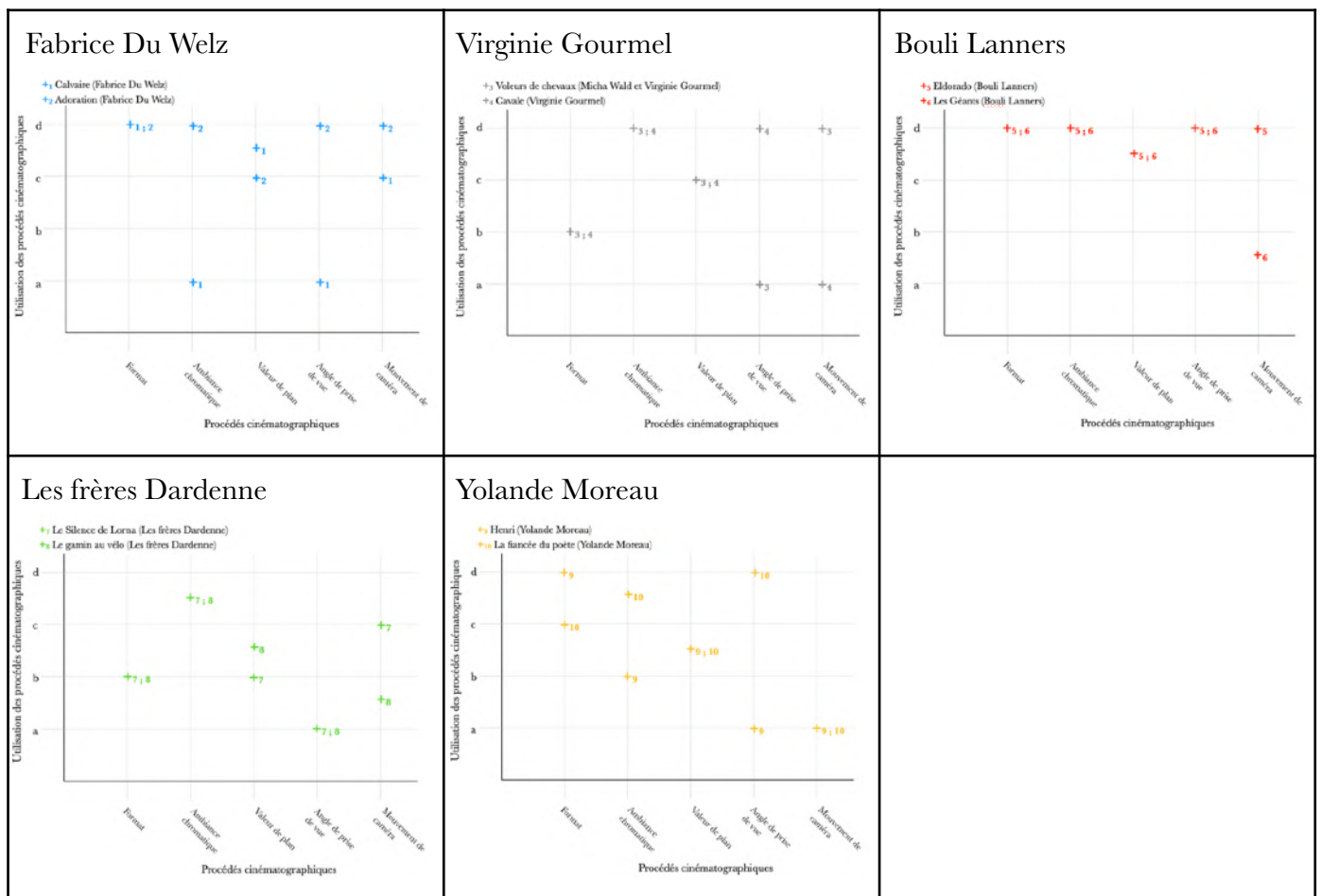


Figure 47 : Comparaisons des graphiques de l'utilisation des procédés cinématographiques par réalisateurs.
Réalisation de l'auteure.

La figure 46 compare l'utilisation de procédés cinématographiques à valeur paysagère pour les cinq cinéastes étudiés. On peut explicitement y observer une concordance entre les procédés utilisés par Fabrice Du Welz et ceux utilisés par Bouli Lanners. Cette tendance se rapproche à certains égards des procédés utilisés par Virginie Gourmel. De la même manière, les frères Dardenne et Yolande Moreau présentent une distribution similaire des procédés utilisés.

Ces observations sont confirmées par la figure 47 qui présente une distribution analogue entre les films de Fabrice Du Welz, ceux de Bouli Lanners et en partie ceux de Virginie Gourmel. La distribution hétérogène des films des frères Dardenne et ceux de Yolande Moreau ne permet pas d'affirmer sur base de cette figure une utilisation similaire des procédés cinématographiques dans leurs films.

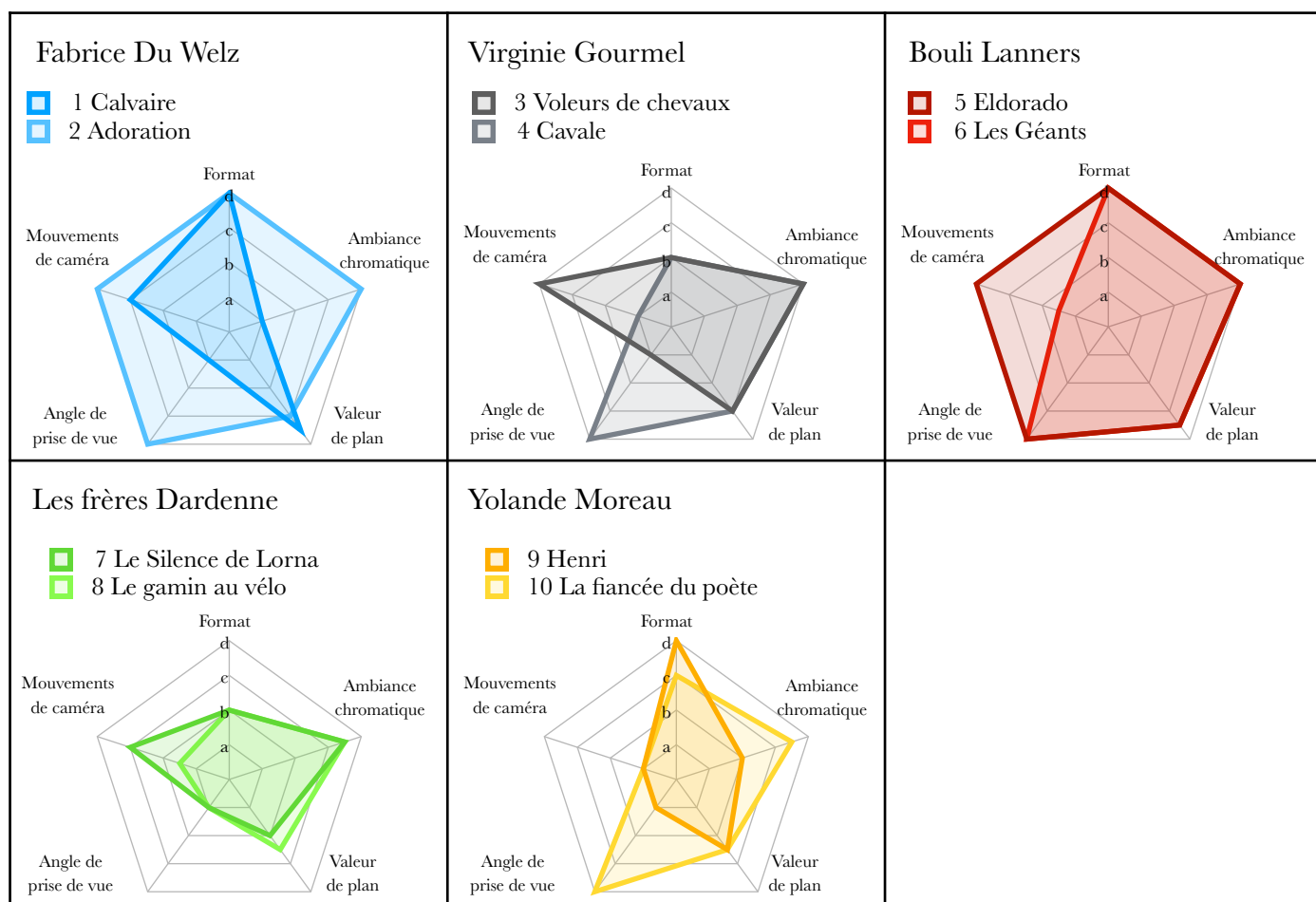


Figure 48 : Diagrammes en radar de l'utilisation des procédés cinématographiques par réalisateurs.
Réalisation de l'auteur.

Enfin, la figure 48 présente ces résultats sous forme de diagrammes en radar pour chacun des réalisateurs étudiés. L'étalement des aires correspondant donc à une approche cinématographique propice à l'expression paysagère.

La comparaison de ces graphiques vient souligner les affirmations précédentes, à savoir une similitude des procédés utilisés par Du Welz et ceux utilisés par Lanners, accentuant la perception paysagère dans leur film. L'étalement proportionnel des aires de répartition chez Gourmel et Moreau sont ici similaires. Ces deux réalisatrices utilisent donc certains procédés cinématographiques avantageux pour présenter le paysage dans leurs films. Chez Gourmel il s'agit de l'ambiance chromatique, de la valeur de plan et de l'angle de prise de vue, alors qu'il s'agit chez Moreau du format, de l'ambiance chromatique et de l'angle de prise de vue. Les frères Dardenne se détachent de leurs confrères dans l'utilisation de leurs procédés cinématographiques à valeur paysagère. Comme précisé précédemment dans ce travail, ces réalisateurs ne se concentrent pas sur le paysage dans leurs films, au profit des personnages.

IV.III. Interprétation générale des ambiances paysagères utilisées

L'analyse des ambiances paysagères par film et par réalisateur a permis l'interprétation générale des ambiances paysagères utilisées par les réalisateurs étudiés.

De cette façon, et par le biais de procédés cinématographiques et du regard avisé du réalisateur, le paysage s'approprie une ambiance par le film. Au cinéma l'adaptation des teintes, la focale utilisée, la musique associée, l'angle ou le mouvement de caméra sont autant de procédés capables d'accentuer l'ambiance désirée. De la même manière, l'instant filmé peut comporter des éléments renforçant celle-ci (météo, apparition de la faune, floraison ou autre particularités végétales,...). C'est par une combinaison de ces procédés que le cinéaste parvient à offrir aux spectateurs l'atmosphère associée à l'intrigue de son histoire.

Citons par exemple l'usage de ces grandes forêts sombres de conifères, typiques de la région des Ardennes, pour développer un climat angoissant (figures 36 et 37, p. 53).

L'usage de la faune et de la flore pour soutenir un climat apaisant ou d'introspection (figures 35, 38 et 39, p. 53). Toujours dans une idée d'introspection, l'utilisation de l'eau comme élément méditatif (figures 31 à 34, p.52).

Enfin, l'emploi de certaines couleurs accentuant des points d'appel, comme les vêtements rouges des personnages dans les films 1 *Calvaire*, 2 *Adoration*, 5 *Eldorado*, 7 *Le Silence de Lorna* et 8 *Le Gamin au vélo* (figures 36 p.53, 51 et 52 p. 68).

IV.IV. Le cinéma et les paysagistes

Ce dernier chapitre d'étude s'intéresse à l'appropriation par un paysagiste des ambiances déployées par les réalisateurs des films analysés. En s'inspirant notamment de quelques techniques, le paysagiste peut accentuer l'originalité de la perception paysagère, à la manière des films d'auteurs. Cette "boîte à outils" se base sur l'analyse des dix films étudiés, sur l'état de l'art réalisé, mais également sur les connaissances acquises lors des six années d'études en architecture des jardins et du paysage et en architecture du paysage.

Il est important de préciser à nouveau qu'une culture cinématographique, au-delà de l'appropriation de certaines techniques, peut présenter au paysagiste un regard inédit sur le monde, touchant à son "intérieurité". Rappelons le concept d'Alain Roger et de son artialisation in visu pouvant nourrir l'artialisation in situ. (Roger Alain, 1995)

A l'inverse, une culture paysagère pourrait également soutenir un regard original posé par le cinéaste dans ses films. Si le cinéma éclaire et nourrit le regard du paysagiste, les compétences de ce dernier le sont aussi pour l'analyse cinématographique.

L'originalité du regard porté à cette analyse oriente l'attention sur ce que la majorité des spectateurs ignorent ou ne regardent que d'un oeil distrait. Ce travail conscientise l'inconscient ressenti par le spectateur.

Cadre

L'utilisation d'un cadre dans le paysage permettrait de préciser un paysage qui présenterait un intérêt à souligner aux yeux de l'observateur. A la manière de certaines séquences paysagères des films analysés, ce cadre permettrait la conservation du hors-champ environnant.

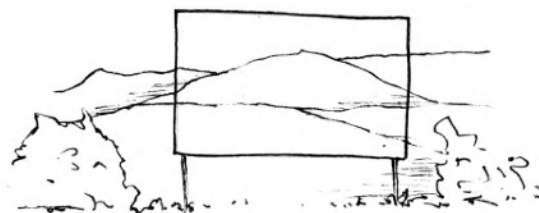


Figure 49 : Cadre dans le paysage. Croquis de l'auteure.

Format

La mise en place d'un point de vue élargi (tendant vers un format cinémascope ou au-delà), peu refermé par la végétation, permet la mise en valeur du paysage.

À l'inverse un point de vue moins étendu, dont le rapport hauteur largeur est plus faible, viendrait préciser la scénographie d'un élément composant ce paysage.

Le format utilisé par un paysagiste s'apparente en partie à la valeur de plan mise en place (voir figures 54 et 55, p. 69).

Ambiance chromatique

Le choix judicieux des végétaux et de leur disposition peut permettre de créer du contraste. Il s'agirait alors de choisir des végétaux présentant des variations des teintes et de textures, et

d'accentuer le jeu d'ombre et de lumière à travers cette végétation. L'ombre d'un point de vue contrastant avec la lumière d'un paysage observé renforcera également cet aspect.



Figure 50 : Contraste occasionné par la végétation et les jeux d'ombre et de lumière dans le film de Lanners, Bouli. *Les Géants*. 2011. Séquences C 01:15:14

Cette ambiance chromatique peut également être développée au moyen de couleurs accentuant le contraste ou de couleurs semblables. Ainsi, la couleur rouge complémentaire au vert, très utilisée dans les films analysés, permet de souligner un élément comme point d'appel. De la même manière, l'utilisation de couleurs similaires au vert (couleurs froides par exemple) pourrait mettre en lumière un élément contrastant avec celles-ci (couleur chaude, comme le jaune dans la figure 52).



Figure 51 : Utilisation de la couleur rouge (complémentaire au vert) dans le film des frères Dardenne. *Le gamin au vélo*. 2011. Séquences A 00:02:26

Figure 52 : Utilisation de teintes froides (vert, violet et bleu) et d'une teinte chaude mise en évidence (jaune) dans le film de Gourmel, Virginie. *Cavale*. 2018. Séquence C 01:05:09

Une autre utilisation de cette ambiance chromatique permettrait une meilleure distinction des plans. Ce procédé consisterait à accentuer des éléments paysagers d'un plan proche, qui se détacheraient du ciel ou d'un arrière plan de teintes différentes (figure 53).

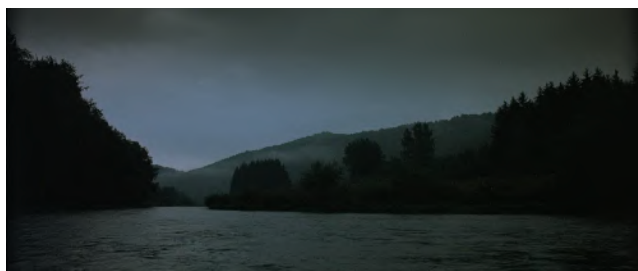


Figure 53 : Végétation en bord de cours d'eau détachée de l'arrière-plan dans le film de Lanners, Bouli. *Eldorado*. 2008. Séquences B 00:57:49

Valeur de plan

Varier les valeurs de plans est également un critère cinématographique dont le paysagiste peut s'inspirer. Varier les grosseurs de plan permettant de voir un paysage dans son ensemble à la manière d'un panorama (plan général), ou d'en percevoir des éléments détachés de manière plus précise (plan d'ensemble ou moyen). Ces éléments détachés pourraient composer le paysage dans son ensemble, mais également être intéressants à observer en sujet isolé. Il pourrait s'agir d'un arbre, d'une roche, ou d'autres éléments naturels ou anthropiques dont la scénographie permettrait une mise en valeur.

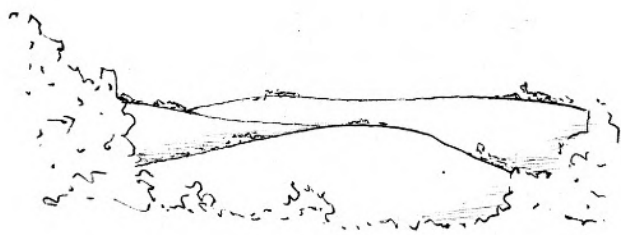


Figure 54 : Plan général ou d'ensemble (point de vue large type cinémascope). Croquis de l'auteur.

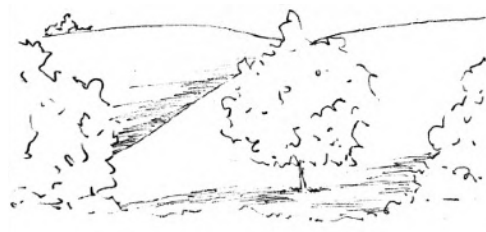


Figure 55 : Plan moyen centré sur un arbre dans le paysage (type format rapport hauteur largeur plus faible). Croquis de l'auteur.

Angle de prise de vue

Pour créer un effet de plongée, permettant une vision d'ensemble du paysage, le paysagiste priorisera la mise en place de points de vue haut

A l'inverse, pour créer un effet de contre plongée, permettant la perception d'éléments plus petits constituant le paysage, le paysagiste aura recours à un point de vue au ras du sol. Celui-ci pourrait être rendu possible au moyen d'une différence de niveau entre l'observateur et le paysage observé, par exemple la mise en place d'un cheminement encaissé par endroits. Cette intervention permettrait aussi la précision d'éléments individuels, imperceptibles dans la masse. Par exemple, des brins d'herbe qui se détacheraient de la masse enherbée au moyen d'un arrière-plan contrasté, comme le ciel.

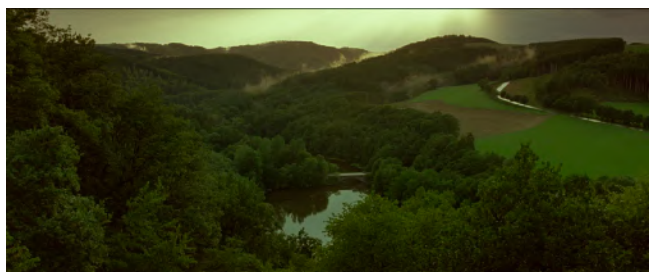


Figure 56 : Point de vue panoramique en plongée dans le film 5 de Lanners, Bouli. Les Géants. 2011.
Séquences A 00:40:57



Figure 57 : Point de vue au ras du sol en contre plongée dans le film 2 de Du Welz, Fabrice. Adoration. 2020.
Séquences A 00:18:23

Mouvements de caméra

A la manière des travellings permettant un schéma général des paysages traversés, le paysagiste pourrait penser des aménagements propices à ce type de mise en scène. Il serait intéressant par exemple de penser l'aménagement de l'espace en fonction de la vitesse adoptée par les utilisateurs qui le traversent. Ainsi, une voie cyclable pourrait comprendre des ouvertures sur le paysage suffisamment longues pour permettre un "travelling" paysager, autrement dit pour observer la variation du paysage traversé. La longueur de ces ouvertures varierait en fonction de la vitesse des usagers, et serait donc différente pour des piétons, cyclistes ou automobilistes.



Figure 58 : Aménagement d'une voie cyclable propice au "travelling" paysager. Croquis de l'auteur.

Utilisation des procédés naturels

Ces cinéastes ont une plus grande facilité que les paysagistes, à capter les procédés naturels propices au déploiement de l'ambiance paysagère souhaitée.

Ils peuvent par exemple pratiquer un jeu d'entrelacement entre ciel et terre par le biais de la brume (figure 59) ou l'usage de reflets (figure 60). Le paysagiste peut s'inspirer de ces pratiques pour maximiser les potentialités d'apparition de ces phénomènes (par exemple, l'aménagement en circonstance des berges d'un plan d'eau). Il restera toutefois une part d'aléatoire dans l'ambiance développée par les procédés naturels, notamment l'influence météorologique ou les bruits de nature perceptibles. Cette part d'aléatoire fait référence au *fortuit* développé par Krakauer, permettant au hasard de trouver sa place dans une composition (Krakauer Siegfried, 1960, cité par Gaudin Antoine, 2021). Dans certaines conditions, le paysagiste peut mettre en place des aménagements propices au développement de ces ambiances. Citons par exemple le miroir d'eau de Corajoud ou encore le vallon des brumes au domaine de Chaumont-sur-Loire.

L'œil aguerri du promeneur, inspiré de visionnage de films d'auteurs par exemple, pourra percevoir ces subtilités paysagères. "*L'art ce n'est qu'un moyen de voir.*" nous disait Alberto Giacometti en 1969. Le cinéma (comme la photo et la peinture) nous apprend à regarder.

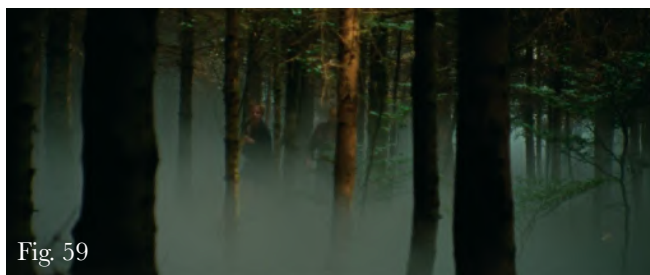


Fig. 59



Fig. 60



Fig. 61



Fig. 62

Figure 59 : Confusion entre ciel et terre dans le film de Du Welz, Fabrice. *Adoration*. 2020. Séquences B 01:08:56

Figure 60 : Miroir de l'eau à la terre dans le film de Moreau, Yolande. *La fiancée du poète*. 2023. Séquences B 00:52:35

Figure 61 : Le miroir d'eau de Bordeaux de Michel Corajoud, <http://www.jmlwaterfeaturedesign.com/fr/projects/le-miroir-deau>

Figure 62 : Le vallon des brumes au domaine de Chaumont-sur-Loire, <https://www.horizons-journal.fr/encore-quelques-jours-pour-visiter-chaumont>

La quête introspective

A travers ces films d'auteur qui, comme précisé précédemment, usent d'ambiances paysagères pour soutenir une quête introspective, le paysagiste peut trouver les subtilités favorables à ce voyage intérieur. L'état de l'art de ce travail soutient l'idée que le bagage culturel d'un paysagiste impactera inévitablement ses aménagements.

Ainsi donc les séquences paysagères des films analysés renvoient ici à une quête intérieure des personnages, qu'elle prenne la forme d'un voyage, d'une fugue ou qu'elle s'appuie sur des éléments naturels contemplatifs (eau, faune, météo, végétation). Dans le cinéma d'auteur comme pour certains paysagiste, le paysage apparaît ainsi comme le reflet d'une forme de méditation qu'il peut être intéressant d'exprimer dans ses aménagements. Comme le souligne D. Païni, soutenir le spectateur face à une scène paysagère longue n'est pas purement et simplement gratuite. En questionnant le spectateur elle lui permet d'atteindre un "*état de conscience à la fois dérangent et favorable à l'émergence de quelque chose*" (Païni Dominique, 2010, cité par Gaudin Antoine, 2021)

V. Retour critique sur la méthodologie appliquée

De manière générale, ce travail s'intéresse à des notions cinématographiques complexes, dont je ne suis pas experte. Il aurait été intéressant de réaliser cette étude en collaboration avec un spécialiste du cinéma, pour croiser nos compétences et traiter la question de manière plus poussée. D'un autre côté, ce regard de paysagiste porté sur le cinéma, en fait l'originalité de ce travail. Il s'agit d'un point de vue original, chargé de mon bagage personnel et de mes études, proposant une analyse paysagère au cinéma.

Par ailleurs, les films étant constitués de multiples dimensions, l'analyse réalisée portait sur de nombreuses questions de recherches différentes. Le choix d'une seule composante aurait sans doute justifié, à lui seul, un travail de cette ampleur. Par exemple, étudier l'ambiance chromatique des séquences paysagères d'un film pourrait déjà faire l'objet d'une réflexion approfondie.

Concernant le tableur réalisé, celui-ci aurait mérité un développement technique plus élaboré pour être associé aux séquences paysagères, sans devoir les cibler manuellement. Toutefois, le développement actuel de ces tableurs permet une répliquabilité parfaite de la méthode, ce qui en fait un outil pertinent dans l'analyse paysagère des films.

Concernant le chapitre "IV. Résultats et discussion", la sélection des critères aurait mérité une réflexion plus poussée. L'apport d'un spécialiste de l'audiovisuel aurait été nécessaire pour une sélection pertinente des critères analysés.

Même si elle comporte certaines limites, la méthode utilisée a permis d'obtenir des résultats fiables sur la perception du paysage au cinéma et donne des pistes pour poursuivre davantage cette étude.

VI. Conclusion

Les observations découlant de ce mémoire viennent confirmer l'importance du bagage culturel du paysagiste, particulièrement déployé par le cinéma d'auteur. Le paysage y est souvent présent comme un élément narratif indissociable de l'ambiance du film, capable d'influencer la perception du spectateur et de refléter l'intériorité des personnages. À travers l'analyse des procédés techniques et artistiques mobilisés par les réalisateurs étudiés, ce travail a mis en évidence la capacité du cinéma à révéler la complexité du paysage ardennais, à en faire émerger des ambiances singulières, mais aussi à susciter une multitude de regards et de perceptions.

Pour le paysagiste, s'emparer de ces codes, de ces jeux de lumière, de cadrage, de mouvement, ou de couleur, c'est aussi s'autoriser à provoquer l'émotion, à faire du paysage un espace vivant de narration et de poésie. Ce dialogue entre le septième art et l'architecture du paysage ouvre la voie à une création plus sensible, enrichie d'imaginaires renouvelés par la rencontre de l'art et du réel.

Comme le dit D. Ziegler, *“Le paysage filmé sans un profond travail de recherche esthétique apparaît comme un cliché publicitaire”* (Ziegler Damien, 2010). Il en va de même pour l'attitude du paysagiste en charge d'un aménagement.

Dans ce même ordre d'idée le paysagiste, portant lui-même un regard original sur le cinéma, pourrait enrichir le travail du cinéaste. Une équipe de tournage composée d'un paysagiste ne serait alors pas une notion superflue, mais constituerait un atout réel pour la mise en scène des espaces et des ambiances.

Si l'approche adoptée dans ce travail comporte des limites liées au choix de l'échantillon et aux données disponibles, elle a permis de poser les bases d'une méthode d'analyse transdisciplinaire, mobilisable dans d'autres contextes.

Ce travail invite le spectateur - et, par analogie, le paysagiste - à une expérience intérieure, une quête introspective, à la fois collective et singulière. L'étude du paysage filmé devient un terrain fertile pour nourrir la réflexion sur notre rapport au territoire, qu'il soit *in situ* (sur le terrain) ou *in visu* (dans et par le regard) (Roger Alain, 1995). Ainsi, ce mémoire espère avoir ouvert des pistes pour une pratique du paysage plus réceptive aux perceptions, aux émotions, et résolument tournée vers l'expérience sensible et partagée du territoire ardennais.

Table des figures

Figure 1 : Aire de répartition géographique des Ardennes (Belgique, France et Luxembourg). Ardenne. Ardenne - L'Ardenne. Disponible en ligne : https://www.ardenne.org/ardenne [02/12/2024].	11
Figure 2 : Le cadre au cinéma. Réalisation de l'auteure, 06/05/2025.	13
Figure 3 : Les principaux formats de l'image au cinéma. Disponible en ligne : https://fr.wikipedia.org/wiki/Format_d'image [06/05/2025]	13
Figure 4 : Le champ. Photomontage sur base d'une image de tournage du film "La Passion de Daudin Bouffant"	13
Figure 5 : Le hors-champ. Photomontage sur base d'une image de tournage du film "La Passion de Daudin Bouffant"	14
Figure 6 : Le hors-cadre. Photomontage sur base d'une image de tournage du film "La Passion de Daudin Bouffant"	14
Figure 7 : Les focales : courte, moyenne et longue.	14
Figure 8 : Les profondeurs de champ : grande et faible. Adrian Branco, 01net.com	15
Figure 9 : Les grosseurs de plan : plan général, d'ensemble et moyen. Pôle Image Haute-Normandie.	15
Figure 10 : Les angles de prises de vue : normal, plongée, contre-plongée, incliné. Vidéoastuces, 2022.	16
Figure 11 : Griffith, David Wark. Naissance d'une nation. 1915. Etats-Unis.	18
Figure 12 : Gance, Abel. La Roue. 1923. France.	19
Figure 13 : Lean, David. Lawrence d'Arabie. 1962. Royaumes-Unis.	19
Figure 14 : Nuridsany, Claude ; Pérennou, Marie. Microcosmos. 1998. France.	20
Figure 15 : Cameron, James. Avatar. 2009. Etats-Unis, Royaume-Unis.	20
Figure 16 : Synthèse chronologique de l'évolution du paysage au cinéma, réalisation de l'auteure.	21
Figure 17 : Nancy Holt, Sun Tunnels, 1973–76, Désert du Grand Bassin, Utah (Etats-Unis). sculpturenature.com	25
Figure 18 : Jean-Pierre Dardenne. Le Soir, 2024. Le Soir - Les frères Dardenne cherchent six jeunes pour leur prochain film, https://www.lesoir.be/565355/article/2024-02-01/les-freres-dardenne-cherchent-six-jeunes-pour-leur-prochain-film [02/12/2024].	27
Figure 19 : Luc Dardenne. Le Soir, 2024. Le Soir - Les frères Dardenne cherchent six jeunes pour leur prochain film, https://www.lesoir.be/565355/article/2024-02-01/les-freres-dardenne-cherchent-six-jeunes-pour-leur-prochain-film [02/12/2024].	27
Figure 20 : Yolande Moreau. Radio France, 2008. Radio France - Yolande Moreau, https://www.radiofrance.fr/personnes/yolande-moreau [02/12/2024]	29
Figure 21 : Bouli Lanners. Wikipédia, 2024. Wikipédia - Bouli Lanners, https://fr.wikipedia.org/wiki/Bouli_Lanners [02/12/2024]	30
Figure 23 : Virginie Gourmel. Mediarte. Medirate - Virginie Gourmel, https://www.mediarte.be/fr/talent/virginie-gourmel [02/12/2024]	32
Figure 22 : Fabrice de Welz. Culture 31, 2021. Culture 31 - Entretien avec Fabrice du Welz, réalisateur du film "Adoration" ..., https://blog.culture31.com/2021/03/13/entretien-avec-fabrice-du-welz-realisateur-du-film-adoration-prix-du-film-singulier-francophone-2020-decerne-par-le-sfcc/ [02/12/2024]	33
Figure 24 : Grille de lecture à compléter (partie 1/3). Réalisation de l'auteure.	39

Figure 25 : Grille de lecture à compléter (partie 2/3). Réalisation de l'auteure.	40
Figure 26 : Grille de lecture à compléter (partie 3/3). Réalisation de l'auteure.	41
Figure 27 : Tableur type pour la représentation graphique des séquences paysagères du film. Document de l'auteure.	45
Figure 28 : Répartition et proportion des séquençages paysagers pour les dix films analysés. Réalisation de l'auteure.	49
Figure 29 : Départ de l'expédition des trois protagonistes dans le film 4 de Gourmel, Virginie. Cavale. 2018. Séquences B 00:24:27	51
Figure 30 : Road-movie dans le film 5 de Lanners, Bouli. Eldorado. 2008. Séquences B 01:01:52	51
Figure 31 : L'eau comme élément méditatif dans le film 2 de Du Welz, Fabrice. Adoration. 2020. Séquences B 01:03:30	52
Figure 32 : L'eau comme élément méditatif dans le film 3 de Wald M. ; Gourmel V. Voleurs de chevaux. 2007. Séquences A 00:18:48	52
Figure 33 : L'eau comme élément méditatif dans la séquence finale du film 10 de Moreau, Yolande. La fiancée du poète. 2023. Séquences B 01:38:46	52
Figure 34 : L'eau comme élément méditatif dans la séquence finale du film 6 de Lanners, Bouli. Les Géants. 2011. Séquences C 01:17:17	52
Figure 35 : L'envol des oiseaux dans le film 9 de Moreau, Yolande. Henri. 2013. Séquences B 00:39:35	53
Figure 36 : Lorna entendant le chant de l'oiseau dans le film 7 des frères Dardenne. Le Silence de Lorna 2008. Séquences A 01:34:51	53
Figure 37 : Brume dans une forêt de conifères dans le film 1 Du Welz, Fabrice. Calvaire. 2020. Séquences B 01:18:08	53
Figure 38 : Les trois jeunes filles dans un champ de jacinthes sauvages dans le film 4 de Gourmel, Virginie. Cavale. 2018. Séquences B 00:24:56	53
Figure 39 : Biche apparaissant dans le film 4 de Gourmel, Virginie. Cavale. 2018. Séquences A 00:08:03	53
Figure 40 : Statue de cerf dans le film 10 de Moreau, Yolande. La fiancée du poète. 2023. Séquences B 01:34:55	53
Figure 41 : Représentation graphique de l'utilisation des procédés cinématographiques de Fabrice Du Welz pour les films Calvaire et Adoration. Réalisation de l'auteure.	58
Figure 42 : Représentation graphique de l'utilisation des procédés cinématographiques de Virginie Gourmel pour les films Voleurs de chevaux et Cavale. Réalisation de l'auteure.	59
Figure 43 : Représentation graphique de l'utilisation des procédés cinématographiques de Bouli Lanners pour les films Eldorado et Les Géants. Réalisation de l'auteure.	60
Figure 44 : Représentation graphique de l'utilisation des procédés cinématographiques des frères Dardenne pour les films Le Silence de Lorna et Le gamin au vélo. Réalisation de l'auteure.	61
Figure 45 : Représentation graphique de l'utilisation des procédés cinématographiques de Yolande Moreau pour les films Henri et La fiancée du poète. Réalisation de l'auteure.	62
Figure 46 : Graphique comparatif de l'utilisation des procédés cinématographiques par réalisateurs. Réalisation de l'auteure.	63
Figure 47 : Comparaisons des graphiques de l'utilisation des procédés cinématographiques par réalisateurs. Réalisation de l'auteure.	64
Figure 48 : Diagrammes en radar de l'utilisation des procédés cinématographiques par réalisateurs. Réalisation de l'auteure.	65

Figure 49 : Cadre dans le paysage. Croquis de l’auteure.	67
Figure 50 : Contraste occasionné par la végétation et les jeux d’ombre et de lumière dans le film de Lanners, Bouli. Les Géants. 2011. Séquences C 01:15:14	68
Figure 51 : Utilisation de la couleur rouge (complémentaire au vert) dans le film des frères Dardenne. Le gamin au vélo. 2011. Séquences A 00:02:26	68
Figure 52 : Utilisation de teintes froides (vert, violet et bleu) et d’une teinte chaude mise en évidence (jaune) dans le film de Gourmel, Virginie. Cavale. 2018. Séquence C 01:05:09	68
Figure 53 : Végétation en bord de cours d’eau détachée de l’arrière-plan dans le film de Lanners, Bouli. Eldorado. 2008. Séquences B 00:57:49	68
Figure 54 : Plan général ou d’ensemble (point de vue large type cinémascope). Croquis de l’auteure.	69
Figure 55 : Plan moyen centré sur un arbre dans le paysage (type format rapport hauteur largeur plus faible). Croquis de l’auteure.	69
Figure 56 : Point de vue panoramique en plongée dans le film 5 de Lanners, Bouli. Les Géants. 2011. Séquences A 00:40:57	69
Figure 57 : Point de vue au ras du sol en contre plongée dans le film 2 de Du Welz, Fabrice. Adoration. 2020. Séquences A 00:18:23	69
Figure 58 : Aménagement d’une voie cyclable propice au “travelling” paysager. Croquis de l’auteure.	70
Figure 59 : Confusion entre ciel et terre dans le film de Du Welz, Fabrice. Adoration. 2020. Séquences B 01:08:56	71
Figure 60 : Miroir de l’eau à la terre dans le film de Moreau, Yolande. La fiancée du poète. 2023. Séquences B 00:52:35	71
Figure 61 : Le miroir d’eau de Bordeaux de Michel Corajoud, http://www.jmlwaterfeaturedesign.com/fr/projects/le-miroir-deau	71
Figure 62 : Le vallon des brumes au domaine de Chaumont-sur-Loire, https://www.horizons-journal.fr/encore-quelques-jours-pour-visiter-chaumont	71

Annexes

Annexe 1 : Grilles de lecture des dix films analysés

Annexe 2 : Tableurs de séquençage paysager des dix films analysés

Annexe 3 : Légende des représentations graphiques de l'utilisation de procédés cinématographiques par réalisateur

Sources

Bibliographie et articles scientifiques

Annaud Jean-Jacques, 2015. Le paysage au cinéma. Académie des Beaux-Arts :Institut de France. Disponible en ligne : <https://www.academiedesbeauxarts.fr/le-paysage-au-cinema> [04/03/2025]

Balibar Justine, 2019. La transgression paysagère. Revue trimestrielle Cahiers philosophiques, n°157. 2e trimestre 2019.

Bonvoisin Daniel, 2013. Les paysages à la conquête de la nature. Le cinéma à la conquête des paysages de la nature [pp. 36-41]. Médias plus verts que nature, Média Animation asbl, 2013.

Bories Olivier, 2019. Faire du paysage un “personnage”. Les atouts de la méthode filmique dans la production d’images paysagères. Revue française des méthodes visuelles. Disponible en ligne : <http://rfmv.fr/numeros/3/articles/4-faire-du-paysage-un-personnage/> [26/05/2025]

Dardenne Luc, 2005. Au dos de nos images 1991-2005. Éditions Points. Paris.

Dardenne Luc, 2014. Au dos de nos images II 2005-2014. Éditions Seuil. Paris.

Franceschi Catherine, 1997. Les enjeux du paysage. Du mot paysage et de ses équivalents dans cinq langues européennes [pp. 75-111]. Sous la direction de Michel Collot, Ousia, 1997.

Gaudin Antoine, 2021. La Nature, ”au-delà” du paysage? Pour un cinéma géopoétique. Les sites de l’image, Presses du Réel, HAL open science, 2021.

Héliot Louis, 2022. Ces belges qui font du cinéma français. Entretien avec Fabrice du Welz encadré par Martin Birraux, Maria Estala Modena et Chiara Scalise, sous la supervision de Louis Héliot, le 4 mars 2021 au Forum des Images. Les Impressions Nouvelles, Bruxelles.

Jakob Michael, 2009. Le jardin et les arts - Les enjeux de la représentation. Suisse : Gollion, Infolio, 2009.

Moinereau Laurence, 2011. Initiation au vocabulaire de l’analyse filmique. Université Populaire des Images. Ciclic Centre-Val de Loire, 2011. Disponible en ligne : <https://upopi.ciclic.fr/vocabulaire/fr#ModalVideoPresentation>

Mottet Jean, 1999. Les paysages du cinéma. Collection: Pays-Paysages. Champs Vallon, Ceyzérieu.

Roger Alain, 1995. La théorie du paysage en France, 1974-1994. Collection: Pays-Paysages. Champs Vallon, Ceyzérieu.

Tröhler Margrit, 2012. Le paysage au cinéma: l’image, objet ambigu et seconde peau. Université de Zurich, Zurich.

Ziegler Damien, 2010. La représentation du paysage au cinéma. Collection Ciné Bazaar. Bazaar&Co, Paris.

Webographie et sources audiovisuelles

Atlas des Paysages des Pays de la Loire, préfet de la région pays de la Loire, 2017. *Atlas des Paysages des Pays de la Loire. Les principales représentations culturelles des paysages* - Préambule : une diversité paysagère culturelle. Disponible en ligne : <https://www.paysages.pays-de-la-loire.developpement-durable.gouv.fr/les-principales-representations-culturelles-des-a284.html> [10/02/2025]

Atlas des Paysages de Wallonie, Conférence Permanente du Développement Territorial de Wallone, 2014. *Atlas des Paysages de Wallonie. 5 - Le Haut plateau de l'Ardenne centrale - La Thiérache*. Disponible en ligne : https://cpdt.wallonie.be/wp-content/uploads/2023/03/Depliant_ArdenneCentraleEtThierache_bd.pdf [09/08/2025]

Convention européenne du paysage, conseil de l'Europe, 2000. *La Convention européenne du paysage*. Florence, 2000. Disponible en ligne : <https://www.coe.int/fr/web/landscape/the-european-landscape-convention> [10/02/2025]

Dicophilo. *Dictionnaire de philosophie en ligne - Art*. Disponible en ligne : <https://dicophilo.fr/definition/art/> [10/02/2025]

Dugast Fabrice, 2021. Le format - Le truc, épisode 5. Court-Circuit, Arte. Disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=eJVWG22cUMU&list=PLSuXpf5A_kgvSMZIpI7Vz8WvIDIEd_hfb&index=5 [06/05/2025]

Larousse, 2024. *Larousse - Dictionnaire de la langue française*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/long-métrage/47763> [02/12/2024]

Office québécoise de la langue française, 2006. *Grand dictionnaire terminologique - Cinéma d'auteur*, <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/8869153/cinema-dauteur> [19/11/2024]

Performance Art. *L'Art du cinéma*. Disponible en ligne : <https://www.artperformance.org/art-cinema.html> [11/02/2025]

Performance art. Quels sont les dix arts? Disponible en ligne : <https://www.artperformance.org/10-arts/> [10/02/2025]

Techno-Science.net. Encyclopédie : Ardenne - Définition. Disponible en ligne : <https://www.techno-science.net/glossaire-definition/Ardenne.html> [10/02/2025]

Conférences et interview

Bradfer Fabienne, 2023. Yolande Moreau, réalisatrice de «La fiancée du poète» : « On a besoin de tricher, de se réinventer, de marcher en dehors des clous ». Le soir, 14.11.2023. Disponible en ligne : <https://www.lesoir.be/549364/article/2023-11-14/yolande-moreau-realisateurice-de-la-fiancee-du-poete-besoin-de-tricher-de-se> [27/06/2025]

Cinevox, 2019. Interview de Virginie Gourmel - Le road-movie comme une évidence, <https://cinevox.be/fr/virginie-gourmel-le-road-movie-comme-une-evidence/?> [27/06/2025]

Cinopsis, 2016. Interview de Bouli Lanners (Les Premiers Les Derniers), par Thibault Van De Werve. <https://www.cinopsis.be/interviews/interview-de-bouli-lanners-les-premiers-les-derniers/?> [27/06/2025]

CK Radio, 2019. Virginie Gourmel nous emmène en « CAVALE »...Accrochez-vous ! Rencontre avec la réalisatrice belge Virginie Gourmel qui signe ici un premier long très prometteur! Juin 2019. Disponible en ligne : https://ck-radio-test.radio-site.com/podcasts/virginie-gourmel-nous-emmene-en-cavale-accrochez-vous-290?fbclid=IwY2xjawLnZFleHRuA2FlbQIxMQABHifGpACbJ00_vENuCR5X2nXV-H8_ZvObBJ0EGZF9Z7l7bO6ZXb-G1F79-vn_aem_wgnNWez1leV235dWMRxV2w [05/08/2025]

Lanners Bouli, 2024. Rencontre avec Bouli Lanners, Grandes conférences namuroises (GCN). 14/10/2024, Université de Namur.

Lavoignat Jean-Pierre, 2023. Interview de Yolande Moreau Festival FFA, 2023. Disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=jlolSuhPhy4> [27/06/2025]

Les Ambassadeurs - RTBF, 2021. Interview de Bouli Lanners - Le décor préféré de Bouli Lanners : les Cantons de l'Est ! <https://www.facebook.com/watch/?v=1060689734398333> [27/06/2025]

Médium, Winter Nicolas, 2016. Interview Fabrice Du Welz - L'homme des Ardennes, <https://justaword.fr/interview-fabrice-du-welz-ebe74b5587f8> [27/06/2025]

Roudière Liliane, 2011. Yolande Moreau, La petite martienne dans la prairie. Causette n°14 Mai – Juin 2011. Disponible en ligne : <https://lilianeroudiere.com/2011/04/30/yolande-moreau-la-petite-martienne-dans-la-prairie/> [27/06/2025]

Filmographie

Cameron, James. Avatar. 2009. Etats-Unis, Royaumes-Unis.

Du Welz, Fabrice. Adoration. 2019. Belgique, France.

Du Welz, Fabrice. Calvaire. 2004. Belgique, France, Luxembourg.

Gance, Abel. La Roue. 1923. France.

Gourmel, Virginie. Cavale. 2018. Belgique.

Griffith, David Wark. Naissance d'une nation. 1915. Etats-Unis.

Jackson, Peter. *Le Hobbit : La désolation de Smaug*. 2013. Etats-Unis, Nouvelle-Zélande.

Lanners, Bouli. *Eldorado*. 2008. Belgique, France.

Lanners, Bouli. *Les Géants*. 2011. Belgique, France, Luxembourg.

Les frères Dardenne. *Le Gamin au vélo*. 2011. Belgique, France, Italie.

Les frères Dardenne. *Le Silence de Lorna*. 2008. France, Belgique, Italie, Allemagne

Lean, David. *Lawrence d'Arabie*. 1962. Royaumes-Unis.

Lumière, Louis. *La Sortie de l'usine*. 1895. Lyon, France.

Moreau, Yolande. *Henri*. 2013. France, Belgique.

Moreau, Yolande. *La Fiancée du poète*. 2023. France, Belgique.

Nuridsany, Claude ; Pérennou, Marie. *Microcosmos*. 1998. France.

Reggio, Godfrey ; Coppola, Francis Ford. *Koyaanisqatsi*. 1982. Etats-Unis.

Serra, Albert. *Le chant des oiseaux*. 2009. Espagne.

Tait, Charles. *The Story of the Kelly Gang*. 1906. Australie.

Wald, Micha ; Gourmel, Virginie. *Voleurs de chevaux*. 2007. Belgique, France, Canada.

