

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE RÉGIME ASCÉTIQUE DE L'IMAGE AU CINÉMA: ROBERT BRESSON,
CARL TH. DREYER, BRUNO DUMONT ET LES FRÈRES JEAN-PIERRE et
LUC DARDENNE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN SÉMIOLOGIE

PAR
ÉRIC LACOMBE

NOVEMBRE 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je voudrais sincèrement remercier Madame Johanne Villeneuve pour tous ses conseils et commentaires qu'elle m'a prodigués durant la rédaction de cette thèse. Sans son apport et son savoir, cette thèse n'aurait pas pu être possible.

Je dédie ma thèse à ma mère Paulette Bonneville qui a vécu de difficiles épreuves durant la rédaction de cette thèse et qui m'a encouragé et donné la force de continuer malgré les obstacles.

Table des matières

Liste des figures.....	vii
Résumé.....	viii
Introduction.....	1
Définition de la transcendance selon Jean Wahl.....	8
Les quatre catégories qui définissent l'ascèse.....	10
Bernard Émond : il faut savoir résister et avoir quelque chose à dire.....	13
Première partie.....	18
Chapitre 1 – Robert Bresson.....	18
1.1 La progression de l'œuvre de Robert Bresson.....	19
1.2 Caractéristiques du cinématographe.....	21
1.2.1 Un refus des conventions théâtrales.....	22
1.2.2 Le modèle bressonien.....	26
1.2.3 Le « système » bressonien : atteindre la transcendance à travers des machines.....	31
1.2.3.1 Ordre, rapports et fragmentations.....	34
1.2.4 L'apport du cinématographe : filmer le cosmique et l'Universel.....	38
1.2.5 L'isolement des protagonistes et leur salut.....	43
1.2.6 L'« operator » économe.....	46
1.3 <i>Notes sur le cinématographe</i> : pour comprendre la démarche bressonienne.....	48
1.4 Conclusion.....	51
Chapitre 2 – Carl Th. Dreyer.....	55
2.1 Les styles de Carl Th. Dreyer.....	55
2.2 Les caractéristiques du cinéma de Carl Th. Dreyer.....	59
2.2.1 L'ineffable.....	65
2.2.2 Le choix des sujets : vers la dédramatisation.....	66
2.2.3 L'au-delà comme étrangeté « mystique ».....	68

2.3 L'exemple d' <i>Ordet</i>	72
2.3.1 Les miracles de Jésus	73
2.3.2 L'adaptation d' <i>Ordet</i>	75
2.3.2.1 L'importance de la foi et du miracle	77
2.3.2.2 Les références picturales en rapport avec <i>Johannès</i>	78
2.3.2.3 Les agissements de <i>Johannès</i>	83
2.4 Conclusion	85
Deuxième partie	87
Chapitre 3 – Bruno Dumont	87
3.1 L'approche de Bruno Dumont : une recherche d'originalité sur la piste bressonienne	87
3.1.1 Le plan chez Dumont : une manière de pratiquer l'ascèse	88
3.1.2 Le réel et le vrai : autour de Werner Herzog et du sublime kantien	93
3.1.3 L'importance du spectateur	98
3.1.4 Le scénario	99
3.1.5 L'acteur	101
3.1.6 Le cinéma comme poésie de l'invisible	103
3.1.7 Le paysage mental	105
3.1.8 L'iconoclasme	106
3.1.8.1 L'apostasie de la télévision	109
3.1.9 Les catégories de l'ascèse	110
3.1.9.1 L'ineffable (et le détachement)	110
3.1.9.2 La grâce (thomisme et augustinisme)	111
3.1.9.3 La ritualisation	116
3.1.9.4 La surérogation	118
3.2 Analyse de <i>L'humanité</i>	120
3.2.1 La fin ambiguë de <i>L'humanité</i>	120
3.2.2 Le rapport à la peinture	123
3.2.2.1 La référence à Malévitch	131
3.2.3 Un exemple d'acteur : Emmanuel Schotté, alias Pharaon de Winter	132
3.3 <i>Hadewijch</i> : Dumont en mouvement	135

3.4 <i>Hors Satan</i>	137
3.4.1 L'ascèse dans <i>Hors Satan</i>	140
3.4.2 Le spectateur	142
3.4.3 L'acteur	145
3.4.4 Le sacré et le Mal : une approche surnaturelle	146
3.4.5 Mystique et magie	148
3.5 Conclusion	150
Chapitre 4 – Jean-Pierre et Luc Dardenne.....	152
4.1 Le cinéma des frères Dardenne	153
4.1.1 La caméra.....	155
4.1.2 L'éthique et la morale	158
4.1.3 Le <i>Kairos</i>	160
4.1.4 L'ascèse.....	163
4.1.5 Le rapport à l'argent	165
4.1.6 L'économie des signes	166
4.1.7 Le plan	169
4.1.8 La ritualisation.....	171
4.1.9 Le principe de réalité documentaire.....	173
4.2 Analyse du film <i>Le Fils</i>	175
4.3 Conclusion	183
Troisième Partie.....	184
Chapitre 5 – Le régime ascétique de l'image – Genèse d'une cinématographie	184
5.1 Analyse généalogique.....	185
5.1.1 Cas de figure.....	186
5.2 Les théories de l'image.....	200
5.2.1 La « survivance des notions religieuses » selon Hans Belting.....	200
5.2.2 Analyse deleuzienne du cinéma de l'ascèse	202
5.3 La place du cinéma non religieux.....	211
5.4 Conclusion	217
Chapitre 6 – Quatre études de filiation.....	218

6.1 <i>Pickpocket</i> (1959) de Robert Bresson et <i>Taxi Driver</i> (1976) de Martin Scorsese : similitudes narratives, esthétiques et stylistiques	218
6.2 <i>Ordet</i> (1955) de Carl Th. Dreyer et <i>Sous le soleil de Satan</i> (1987) de Maurice Pialat : la représentation du miracle au cinéma	222
6.3 <i>L'humanité</i> (1999) de Bruno Dumont et <i>Teorema</i> (1968) de Pier Paolo Pasolini	226
6.4 <i>Le Fils</i> (2002) des frères Dardenne et <i>Close-Up</i> (1990) d'Abbas Kiarostami : parenté dans le « cinéma-réalité » et filiation « rossellinienne »	230
6.5 Conclusion	236
Conclusion	237
Filmer le sacré/filmer « est » sacré	241
Annexe – Liste de films à portée transcendante.....	243
Bibliographie	249

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1 - SCHÉMA REPRÉSENTANT LA TRANSCENDANCE SELON JEAN WAHL.....	8
FIGURE 2 - JOHANNÈS PRÊCHANT DANS LA LANDE DANS <i>ORDET</i> (1955) DE CARL TH. DREYER.....	79
FIGURE 3 - JOHANNÈS TENANT UNE CHANDELLE DANS <i>ORDET</i> (1955) DE CARL TH. DREYER.....	79
FIGURE 4 - <i>DAS SCHLIMME JAHR 1937 (L'ANNÉE TERRIBLE 1937)</i> 1936. SCULPTURE D'ERNST BARLACH 80	
FIGURE 5 - <i>DAS WIEDERSEHEN (VOUS LE VERREZ BIENTÔT)</i> 1926. DÉTAIL D'UNE SCULPTURE D'ERNST BARLACH	80
FIGURE 6 - <i>ANNO DOMINI MCMXVI POST CHRISTUM NATUM</i> 1916. GRAVURE D'ERNST BARLACH	80
FIGURE 7 - JOHANNÈS DEBOUT ET LE PÈRE BORGES ASSIS DANS <i>ORDET</i> (1955) DE CARL TH. DREYER.	81
FIGURE 8 - <i>LE CHRIST RÉDEMPTEUR</i> 1602. TABLEAU D'EL GRECO	81
FIGURE 9 - JOHANNÈS « PERCEVANT » UN CORPS DANS LE SALON DANS <i>ORDET</i> (1955) DE CARL TH. DREYER.....	82
FIGURE 10 - <i>LA RÉSURRECTION</i> 1515. TABLEAU DE MATTHIAS GRÜNEWALD.....	82
FIGURE 11 - <i>L'ORIGINE DU MONDE</i> 1866. TABLEAU DE GUSTAVE COURBET.....	91
FIGURE 12 - LE SEXE DE DOMINO DANS <i>L'HUMANITÉ</i> (1999) DE BRUNO DUMONT	91
FIGURE 13 - LE CORPS DE LA FILLETTE AU DÉBUT DE <i>L'HUMANITÉ</i> (1999) DE BRUNO DUMONT.....	92
FIGURE 14 - 1968: <i>DANS SON ATELIER DE NEW YORK MARCEL DUCHAMP, PRÈS D'ÉTANT DONNÉS, SON ŒUVRE POSTHUME</i> 1977. TABLEAU D'ANDRÉ RAFFRAY	123
FIGURE 15 - LE CORPS DE LA FILLETTE AU DÉBUT DE <i>L'HUMANITÉ</i> (1999) DE BRUNO DUMONT.....	124
FIGURE 16 - <i>ÉTANT DONNÉS</i> 1969. TABLEAU POSTHUME DE MARCEL DUCHAMP	124
FIGURE 17 - <i>LA BAIGNEUSE</i> 1654. TABLEAU DE REMBRANDT	125
FIGURE 18 - DOMINO SE BAINANT DANS LA MER DANS <i>L'HUMANITÉ</i> (1999) DE BRUNO DUMONT	125
FIGURE 19 - <i>LE CRI</i> 1893. TABLEAU D'EDVARD MUNCH.....	126
FIGURE 20 - PHARAON DE WINTER POUSSANT UN CRI STRIDENT AU PASSAGE D'UN TGV DANS <i>L'HUMANITÉ</i> (1999) DE BRUNO DUMONT	127
FIGURE 21 - <i>DÉSESPOIR</i> 1892. TABLEAU D'EDVARD MUNCH	128
FIGURE 22 - <i>DER BLAUE REITER (LE CAVALIER BLEU)</i> 1911. TABLEAU DE VASSILY KANDINSKY	129
FIGURE 23 - PHARAON DE WINTER MARCHANT À TRAVERS LE PAYSAGE GRANDIOSE DE LA LANDE. PREMIER PLAN DE <i>L'HUMANITÉ</i> (1999) DE BRUNO DUMONT	130
FIGURE 24 - <i>FACES</i> 1940. TABLEAU DE PAVEL FILONOV	156
FIGURE 25 - ARBRE GÉNÉALOGIQUE DU CINÉMA DE L'ASCÈSE	185
FIGURE 26 - <i>LE RETABLE D'ISSENHEIM</i> 1512-1516. MATTHIAS GRÜNEWALD, PREMIÈRE VUE	227
FIGURE 27 - <i>LE RETABLE D'ISSENHEIM</i> 1512-1516. MATTHIAS GRÜNEWALD, DEUXIÈME VUE	228

RÉSUMÉ

Notre thèse propose une analyse du régime ascétique de l'image à travers les cinéastes qui ont marqué son histoire et ceux qui perpétuent cette manière de faire du cinéma aujourd'hui. Notre but est de créer des liens et d'établir des filiations entre les cinéastes de différentes générations. Plusieurs réalisateurs sont étudiés, mais nous nous concentrons sur quatre cinématographies marquantes, soient celles de Robert Bresson, Carl Th. Dreyer, Bruno Dumont et des frères Dardenne. Notre conception de l'ascèse cinématographique est intimement liée à l'économie du signe et à la transcendance, plus particulièrement à celle défendue par le philosophe Jean Wahl. L'un des éléments importants de notre thèse est le chiasme ou la relation étroite entre la grâce et la vulgarité.

La thèse est divisée en trois grandes parties. Elle débute par une étude portant sur deux cinéastes majeurs de l'ascèse, soit Robert Bresson et Carl Th. Dreyer, étude qui nous permettra de comprendre par la suite la démarche des cinéastes contemporains. Le « système » de Bresson, appelé « cinématographe » y est analysé. La problématique de la grâce est centrale dans son œuvre. Si ses premiers films semblent offrir une résolution optimiste, les derniers montrent tout le contraire : le suicide, le meurtre et la cupidité y règnent comme des cancers gangrénant la vie de ses protagonistes. L'œuvre polymorphe de Carl Th. Dreyer est ensuite abordée. Celle-ci montre le non visible en « concentrant » l'image, en éliminant le superflu. La réduction de toute présence « physique » dans l'image aurait chez lui pour effet de concentrer le spectateur sur le plus important, soit, paradoxalement, ce qui échappe à son regard.

Nous abordons ensuite l'œuvre de Bruno Dumont, un iconoclaste contemporain qui se sert le plus souvent d'acteurs non professionnels qu'il « construit » à sa guise. Son cinéma remet à l'avant-plan la primauté de l'art cinématographique dans son objectif plastique. Sa technique se rapporte de manière primordiale au plan et surtout au cadre qu'il découpe de façon parfois spectaculaire dans un scope épuré faisant se succéder de manière brutale les gros plans et les vastes plans d'ensemble, en particulier les paysages. Les films de Dumont, bien qu'ils représentent souvent l'acte sexuel dans ce qu'il a de plus cru, montrent aussi une grâce, un sublime qui les rendent propices à notre étude de la figure du chiasme. L'œuvre de Jean-Pierre et Luc Dardenne est ancrée dans le réalisme social. Cependant, se concentrer uniquement sur cet aspect de leur filmographie serait ne voir qu'une caractéristique tenue de leur travail. Ils ont ébauché un style totalement hétérodoxe et singulier, basé sur le refus systématique de l'artifice. Le soulignement du *Kairos* dans leurs films permet de mieux comprendre leur objectif cinématographique.

La troisième partie de notre thèse est consacrée à l'analyse des filiations et des parentés entre différentes filmographies. Le premier chapitre de cette partie propose une étude généalogique du régime ascétique de l'image. En établissant un arbre généalogique du cinéma ascétique, nous créons des liens entre les différentes générations de réalisateurs. Notre chapitre porte ensuite sur les théories de l'image telles que proposées par Hans Belting et Gilles Deleuze en nous questionnant d'abord sur la nature de l'image et plus précisément sur « la survivance des notions religieuses » à notre époque, puis en définissant la démarche ascétique en fonction d'une économie de signes. Enfin, nous discutons d'une partie de l'histoire du cinéma ascétique où la religion n'entre pas en cause. Dans le dernier chapitre de notre thèse, nous proposons des analyses comparatives de différents films à caractère ascétique.

MOTS-CLÉS

CINÉMA, ASCÈSE, TRANSCENDANCE, ROBERT BRESSON, CARL TH. DREYER, BRUNO DUMONT, JEAN-PIERRE DARDENNE, LUC DARDENNE, INEFFABLE, SURÉROGATION, GRÂCE

INTRODUCTION

Certains cinéastes ont, tout au long de leur carrière, inspiré une farouche résistance à la puissance du cinéma comme produit commercial. Ils ont voulu s'inscrire dans une dimension transcendantale de l'art, voire spirituelle et mystique. Ce cinéma fut souvent victime d'incompréhension, sans doute à cause de son étrangeté dans un monde souvent formaté. Dans cette thèse, nous analyserons les filiations et parentés des artisans d'une forme de cinéma que nous qualifions d'*ascétique*. Pour ce faire, nous traiterons d'abord des théories et pratiques des réalisateurs de la première heure, soit Robert Bresson et Carl Th. Dreyer. Cela nous permettra de mieux comprendre le travail de Bruno Dumont et des frères Jean-Pierre et Luc Dardenne, pratiquant aujourd'hui ce type de cinéma.

L'ascèse est communément parlant ce que l'on pourrait appeler la discipline qu'une personne s'impose pour tendre vers la perfection morale, l'affranchissement de l'esprit, dans le domaine religieux ou spirituel. Il s'agit aussi, en quelque sorte, d'une privation voulue et héroïque, voire surérogatoire. Étymologiquement, l'ascèse vient du grec « *askêsis* » appartenant, à l'origine, au langage des métiers, à l'apprentissage des arts et à l'exercice physique¹. Dans l'esprit grec, l'exercice physique n'est jamais loin de l'art dans la mesure où la balistique (l'art de tirer à l'arc par exemple) est tout aussi considérée que l'art poétique. L'ascèse implique des restrictions, des renoncements, mais elle est aussi le fruit des réflexions d'Épicure. Dans la logique épicurienne de l'ascèse, il faut désirer ne pas souffrir, ne pas chercher les plaisirs compliqués, mais privilégier la simplicité, la douceur, la conversation, la sensation. La morale est ainsi préférée à la religion : « Contre les morales, souvent religieuses, qui condamnent le plaisir, Épicure y voit un principe vital qui suffit à fonder une morale². » Un épicurien est heureux dans l'ataraxie, soit lorsque les douleurs s'estompent, dans la recherche modérée des plaisirs. La sagesse prend le dessus³. L'objectif

¹ Voir Thucydide, 5, 67 in Anatole Bailly, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 2000 (1894).

² Benoît Schneckerberger, *Apprendre à philosopher avec Épicure*, Paris, Ellipses, 2011, p. 180.

³ *Ibid.*, p. 175.

est donc le calme. C'est pourquoi on parle d'hédonisme statique. Pour Épicure, les douleurs de l'âme sont très supérieures à celles du corps. Puisque toutes les douleurs du corps sont supportables, l'épicurisme est donc avant tout une ascèse, une discipline de vie.

Dans le christianisme, le mot est passé du domaine de l'exercice physique à celui de la vie spirituelle. Il ne faut pas oublier qu'*asceta* et *asceteria* signifiaient en latin « moine ou religieuse, monastère ou couvent ». La conception chrétienne de l'ascèse l'a donc emporté, au fil du temps, sur une conception fondée sur la vie sportive⁴.

Dans le cadre de notre thèse, nous allons aborder la notion d'ascèse du point de vue de l'art cinématographique. En effet, parler d'ascèse dans ce contexte, c'est inscrire la volonté d'un cinéaste de présenter son film à travers une économie de signes. L'ascèse au cinéma peut ainsi se présenter de deux manières. Dans la forme: le refus de la représentation du visible en filmant l'invisible; et dans le fond: un personnage se retire de la vie en société, il décide de composer avec l'idéal ascétique. L'ascèse devient alors un thème sur lequel s'articule le récit et où s'ancrent les images.

La compréhension de cette inscription ascétique dans le domaine de l'art cinématographique se fait au travers de différents paradigmes, soit l'ineffable, la grâce, la ritualisation et la surrogation. Mais d'autres questionnements s'inscriront tout au long de la thèse : l'iconoclasme, la réserve, le rapport à la quotidienneté, la mystique et le mysticisme, l'éthique et la morale, le sublime. Il sera également question du traitement ascétique de l'image cinématographique à travers, par exemple, l'utilisation ou le refus du plan-séquence ou encore l'emplacement de la caméra visant à créer un cadrage particulier. Nous nommerons ces différentes variantes le *régime ascétique de l'image*.

Comme nous l'avons précédemment mentionné, la pratique d'un cinéma ascétique relève aujourd'hui d'une prise de position, d'une résistance au système, voire d'une lutte. Ces réalisateurs, ces artistes, sont en quelque sorte des *combattants* face à un système que l'on peut qualifier d'« industriel ». En effet, selon les thèmes qu'ils proposent dans leurs films ou

⁴ Voir Daniel Bourguet, *Un chemin de liberté, l'ascèse*, Lyon, Olivétan, 2004, p.5.

les techniques qu'ils appliquent à leur création, les cinéastes dont nous allons discuter affirment une certaine façon de voir à l'encontre des usages véhiculés par l'idéologie dominante où le désir de la masse triomphe. Ils parviennent à nous faire réfléchir sur nos origines et notre devenir dans un monde chaotique. Ils adhèrent à des préceptes d'austérité, d'abnégation et de renoncement. En cela, une filiation peut être établie entre les filmographies de Robert Bresson ou de Carl Th. Dreyer et celles de Bruno Dumont et des frères Dardenne.

Dans une perspective historiographique, nous tenterons d'établir d'autres filiations, d'autres parentés, de saisir des liens qui ont été négligés à ce jour entre différents cinéastes. C'est là que se trouve, nous l'espérons bien, l'originalité, mais aussi la difficulté de notre démarche. En effet, notre hypothèse est de soutenir l'existence d'un lien entre toutes ces propositions cinématographiques : il existe un cinéma qui résiste aux facilités de l'industrie du préfabriqué, un cinéma qui tente d'aller le plus loin possible dans la monstration de l'altérité. Et ce sont ces liens qui permettront de comprendre ce qu'est le cinéma de l'ascèse et le régime ascétique de l'image.

Notre problématique s'étendra aussi au-delà de l'appellation « religieuse » de l'ascèse. En effet, l'ascèse n'est pas uniquement une doctrine religieuse, mais un mode de vie mystique. Rappelons que le mystique n'a pas besoin d'être croyant pour développer sa pratique. Nous discuterons ainsi de la dimension ascensionniste, athlétique de l'ascèse. Nous prendrons également en compte les théories de Peter Sloterdijk à ce sujet⁵. Un film comme *Scream of Stone* (1991) de Werner Herzog, avec son but métaphysique de l'atteinte du sommet, de la montée ascensionniste vers le ciel, est un exemple probant de cinéma ascétique au sens dérivé des théories de Sloterdijk. Et que dire du cinéma calculateur et millimétrique de Jean-Pierre Melville? La froideur d'un Lino Ventura dans *Le Deuxième souffle* (1966), ou celle d'un Alain Delon dans *Le Samouraï* (1967), ne devient-elle pas alors, bien que nous ne

⁵ Peter Sloterdijk, *Tu dois changer ta vie! de l'anthropotechnique*, Paris, Libella-Maren Sell, 2011, 654 p. Dans ce livre, l'auteur prône un mode de vie ascétique basé sur le mode de vie athlétique antique renouant avec la racine étymologique du mot ascèse provenant de la Grèce antique. Il exhorte également à une ascèse « non-religieuse » orientée plutôt vers la philosophie nietzschéenne et platonicienne.

sommes pas dans un monde « spirituel », un cas de figure exemplaire de l'ascétisme? Un code régit ces films, un code qui remplace ou se substitue à la spiritualité, un code *ascétique* en tout point.

Mais encore là, la spiritualité semble aussi transpercer la carapace du Stetson de Melville. *Le Cercle rouge* (1970) ne débute-t-il pas par un poème bouddhiste? Tout en lui opposant les films de Robert Bresson, ne pourrait-on pas quand même qualifier *Le Samouraï* de film à vocation spirituelle? En effet, nonobstant le jansénisme de Bresson, l'économie des signes chez Melville rejoint celle du réalisateur de *Pickpocket*. Le personnage solitaire du samouraï n'est jamais aussi à l'aise que dans sa chambre, seul avec son oiseau. Il semble rechercher un ailleurs inaccessible, si ce n'est dans ses contrats meurtriers. Dans chacun de ces films (ceux de Bresson et ceux de Melville), un cinéaste utilise un code, un système qui délimite ainsi une forme imperfectible de l'ascèse. La seule différence étant que Bresson inscrit cette ascèse dans une dynamique spirituelle, alors que Melville l'inscrit dans une dynamique séculière.

Tout au long de notre recherche, nous allons bien sûr convoquer des textes comme base théorique. Leur usage sera précisé au fil de la thèse. Nous les regroupons en cinq catégories principales : tout d'abord, les théories de l'image et la sémiotique, soit les théoriciens de l'image comme Jacques Aumont et Gilles Deleuze, mais aussi des cinéastes théoriciens comme Pier Paolo Pasolini et Andreï Tarkovski; puis les références philosophiques comme Emmanuel Kant et Paul Ricœur; des références théologiques (par exemple, Saint Augustin et Rudolf Otto) et picturales, alors que nous tenterons de mettre en relief les similitudes et les différences entre les films étudiés et certaines œuvres d'art. Finalement, la critique cinématographique se concentrera tout particulièrement sur les cinéastes contemporains (Dumont et les Dardenne), alors que les textes des *Cahiers du cinéma*, de *Positif* et de *24 images* en particulier, seront mis à contribution. De plus, nous ferons aussi appel aux textes de journalistes ou d'auteurs érudits traitant de cinéma comme ceux de Michel Estève et de Jean Sémolué.

Une préoccupation constante dans notre entreprise sera de démontrer que ces réalisateurs sont tous, de différentes manières, des cinéastes « transcendants ». La transcendance est définie par les Scolastiques comme la *relation essentielle* alors que Kant en parle comme de la conscience pure ou de ce qui constitue ou exprime une condition *a priori* de l'existence. Selon Emmanuel Levinas, elle renvoie au mouvement de traversée (*trans*), mais aussi à celui d'une montée (*scando*). Elle évoque donc une idée de dépassement, de mouvement qui porte vers le haut, ou de geste qui porte au-delà⁶. Mais Levinas en déplace les enjeux: « La philosophie se construit à partir d'une illusion non construite: celle du surgissement de la transcendance comme "question à l'autre et sur l'autre." La transcendance naît de la relation intersubjective⁷. »

Or, selon le critique Jean Wahl⁸, la transcendance doit être comprise de deux manières : comme ascension vers le spirituel (*transascendance*) ou comme descente vers le moi et la nature (*transdescendance*). Ce double mouvement est très suggestif pour l'analyse de notre corpus filmique. Il coïncide avec la relation en forme de chiasme, telle qu'elle apparaît dans les films, entre un état de grâce et un état de matérialité brute. C'est cette structure chiasmique (ou chiasmatique) qui sous-tend le questionnement de notre entreprise critique. En cela, les théories de Wahl nous seront utiles sur le plan heuristique.

Renvoyant littéralement à une « disposition en croix », le chiasme renforce une antithèse. Il est une succession de constructions composées d'éléments semblables, généralement de même nature ou de même fonction, dont l'ordre est inversé d'une construction à l'autre suivant la structure AB / B'A'. Un célèbre exemple en littérature est le chiasme de Victor Hugo : « La neige (A) fait au nord (B) ce qu'au sud (B') fait le sable (A') » tiré d'*Après les Dieux, les Rois*, l'une des parties de *La Légende des siècles* (1859). Le chiasme est une figure de construction privilégiée dans les textes religieux comme, par

⁶ Emmanuel Levinas, *Altérité et transcendance*, Paris, Fata Morgana, 1995, p.9.

⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁸ Voir Jean Wahl dans Amédée Ayfre, *Un cinéma spiritualiste*, Paris, Cerf, 2004, p. 37-44.

exemple, les Évangiles, car il permet d'opposer deux réalités : « Celui qui s'élève sera abaissé, celui qui s'abaisse sera élevé⁹ ».

Le chiasme apparaîtra donc dans cette thèse telle la marque stylistique d'un ensemble de films. Nous en parlerons en termes de « structure chiasmique » ou « d'effets chiasmiques », nonobstant le néologisme¹⁰. Les films que nous allons étudier traitent autant du corps que de l'invisible et du spirituel. Ils en traitent cependant d'une manière particulière. Un corps montré en train d'effectuer une action brutale (B') entre en état de grâce (A) tout comme une figure spirituelle (B) peut être associée à la matière brute (A'). Pour paraphraser la méthode de Victor Hugo, le chiasme propre à notre problématique peut se résumer comme suit : « La grâce (A) a des attributs corporels (B) et l'état brut (B') possède des qualités transcendantes (A') ». Le chiasme introduit ainsi un sentiment d'étrangeté, un malaise, puisque nous avons affaire à un renversement des normes établies, voire à une proposition qui va à l'encontre de la logique, qui tend même vers une certaine forme d'onirisme. Ainsi, le cinéma, tout à la fois fermement métaphorique et expressivement violent, baigne dans une *matérialité onirique*. Cette expression est particulièrement contradictoire, mais elle décrit assez bien notre propos et notre hypothèse de base : le cinéma (du moins un certain cinéma) est une représentation de la vie dans toute sa *matérialité*, mais il ne peut en être ainsi que par les excès de l'irrationnel, de l'*onirique*. Dans une perspective pasolinienne¹¹, on peut ainsi affirmer que, tel le monde du rêve, le cinéma exerce un pouvoir de suggestion qui relie, d'une manière profondément chiasmique, la matérialité à l'onirisme.

Jean Wahl introduit la notion de sacré dans la dialectique entre transcendance et transdescendance, en la reliant à une interprétation judéo-chrétienne, mais aussi

⁹ Évangile selon saint Luc, Chapitre 18, verset 14.

¹⁰ En effet, l'adjectif permettant de qualifier le chiasme peut porter à confusion. Dit-on chiasmique ou chiasmatisque? Le terme « chiasmatisque » réfère surtout au domaine médical, en particulier au croisement du nerf optique dans le cerveau, alors que le terme « chiasmique » s'apparente plus, étrangement, à la génétique et à la structuration des textes bibliques. Nous allons privilégier, par analogie, le terme « chiasmique ».

¹¹ Voir à ce sujet Pier Paolo Pasolini, *L'expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976, 278 p. et tout particulièrement le chapitre « Le cinéma de poésie ». Nous irons plus loin sur ce sujet au chapitre 3 (section 3.1.6).

kierkegaardienne. Mais qu'est donc le sacré? Dans son ouvrage *Le symbolique et le sacré : théories de la religion*, Camille Tarot parle de l'ambivalence du sacré en résumant sa lecture de Mircea Eliade :

Le sacré est à la fois fascinant et dangereux, comme Rudolf Otto le décrit pour la première fois. Eliade appelle ambivalence du sacré ce mélange de peur et d'attrait qu'il exerce sur l'homme. Cette ambivalence « n'est pas exclusivement d'ordre psychologique (dans la mesure où elle attire ou elle repousse) mais aussi d'ordre axiologique; le sacré est en même temps sacré et souillé. Ce qui illustre la « dialectique du sacré », le fait qu'il se joue du « réel » sans se soumettre au principe de non-contradiction. Il peut être une chose et son contraire. En même temps qu'il est ceci, il est ailleurs; il est ceci, mais il est encore cela. Il se confond avec le signe qui le médiatise, mais il le déborde et s'en distingue¹².

Selon Roger Caillois¹³, le sacré représente une énergie dangereuse et incompréhensible, car son irruption dans le profane ne peut qu'amener la confusion, qu'y introduire la souillure. Cette définition du sacré, portant sur son ambivalence, semble toute désignée pour supporter le schéma de Wahl, fondé sur un sacré « transcendant » et un sacré « transdescendant ». Cela établit également notre position de base chiasmique où les termes de « sacré sacré » (sic) et de « sacré souillé » trouvent tout leur sens. De plus, dans son fondement même, le sacré suppose la notion d'interdit. Cet interdit *fonde* le sacré (et avec lui la culture) tout en supposant toujours un rapport au corps, au déchet, à la souillure. Prenons ici l'exemple de l'inceste. On se souviendra que dans *La violence et le sacré*¹⁴, ouvrage dédié, entre autres, à l'analyse contestataire des théories de Freud sur le complexe d'Œdipe et du structuralisme de Lévi-Strauss, René Girard affirme que la souillure peut être perçue comme l'expiation de la violence dans un groupe institutionnalisé. Le souillé devient l'élément « sacrificiel », rejeté de la société. En cela, il devient, pour ainsi dire « sacré », bien que ce soit pour le Mal et non pour le Bien. N'est-ce pas là un exemple probant de notre démarche chiasmique?

¹² Camille Tarot, *Le symbolique et le sacré : théories de la religion*, Paris, La découverte/M.A.U.S.S., 2008 p. 326. L'auteur cité dans le texte est Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1959, p. 26.

¹³ Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1988.

¹⁴ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, 1998, 486 p.

Cette thèse se propose de définir les différents types de transcendance et de transdescendance, de même que l'importance du sacré dans un corpus cinématographique qui fait de l'ascèse son principe.

Définition de la transcendance selon Jean Wahl

Nous avons choisi le schéma de Jean Wahl parce que celui-ci correspond au questionnement religieux fondant la plus grande partie du corpus que nous allons étudier. Cependant, il ne faut pas oublier que la transcendance et l'ascèse sont des éléments d'une grande richesse dans le cinéma oriental (pensons à Yasujiro Ozu, Satyajit Ray, Hou Hsiao-hsien, entre autres). Le schéma de Wahl permet, de manière heuristique, d'ouvrir le champ de l'ascèse cinématographique et d'en saisir un découpage précis et pertinent.

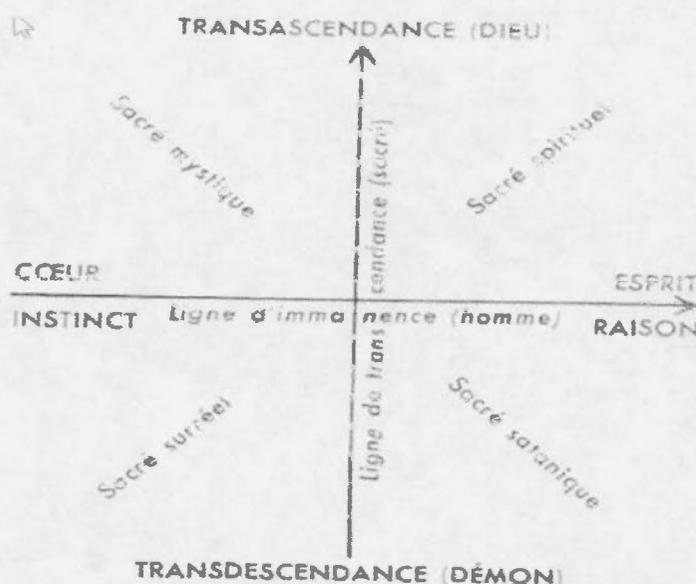


Figure 1 - Schéma représentant la transcendance selon Jean Wahl

Suivant ce schéma (fig. 1), le sacré positif se diviserait en deux formes. La première correspond au sacré mystique, soit la mise en relief de l'aspect indicible, ineffable du

Mystère où l'Amour aveugle peut seul arriver à ses fins. Il s'agit ni plus ni moins que du triomphe de l'absolu, du Bien sur le Mal. Les termes de « sacrifice » et de « dépouillement », de même que les émotions ou, selon l'expression de Wahl, le « cœur », y sont associés. La seconde forme de sacré positif est le sacré spirituel, caractérisé par le prolongement des plus hautes fonctions de l'esprit. Il s'agit de la mise en place de la gloire et du déploiement de la transcendance dans la mise en puissance paradigmatique de l'esprit.

D'après Wahl, le sacré négatif se scinde également en deux. Il y aurait le sacré surréel, où le sujet subit l'expérience intérieure du Néant. Cette forme de sacré suppose l'intersection sacrilège entre le sexe, le sang, la mort et la transcendance. Le paradigme de l'instinct y est dominant. Enfin, Wahl évoque le sacré satanique ou, si l'on veut, une voie négative vers la révolte et le refus. Il s'agit de la part la plus noire de la transcendance. Nous pouvons même y voir une vocation diabolique et le triomphe pessimiste du Mal sur le Bien. En ce sens, il s'agit de l'antithèse complète du sacré mystique, où le Bien triomphe sur le Mal. Incidemment, là où dans le sacré mystique le cœur est le noyau, nous devons parler ici de « raison ». Afin de bien comprendre cette classification et de se familiariser avec sa valeur heuristique, nous pouvons déjà évoquer quelques exemples filmiques.

Les deux premières catégories opèrent en fonction de la transcendance : le sacré mystique, que nous retrouvons dans *Ordet* (1955) de Carl Th. Dreyer; *Pickpocket* (1959) de Robert Bresson, *Offret/Le Sacrifice* (1986) d'Andreï Tarkovski et *Le Fils* (2002) de Jean-Pierre et Luc Dardenne; et le sacré spirituel, dont *Francesco, giullare di Dio/The Flowers of St. Francis* (1950) de Roberto Rossellini, *Il Vangelo secondo Matteo/L'évangile selon St. Mathieu* (1964) de Pier Paolo Pasolini ou encore *Ta'm e guilass/Le Goût de la cerise* (1997) d'Abbas Kiarostami sont des exemples notoires.

Pour le premier type de sacré lié à la transdescendance, soit le surréel, nous retiendrons des œuvres comme *Teorema* (1968) de Pier Paolo Pasolini, *L'humanité* (1999) de Bruno Dumont ou même *Batalla en el cielo/Bataille dans le ciel* (2004) de Carlos Reygadas. En ce qui concerne la transdescendance liée au sacré satanique, *Dies irae* (1943) de Carl Th. Dreyer, *Le diable, probablement...* (1977) de Robert Bresson de même que des films aussi

violents qu'*Hellraiser* (1987) de Clive Barker, *Martyrs* (2008) de Pascal Laugier et *Antichrist* (2009) de Lars von Trier sont à considérer.

Les quatre catégories qui définissent l'ascèse

Les films des réalisateurs que nous avons choisi d'étudier opèrent tous selon divers attributs qui définissent l'ascèse et traversent chacun d'entre eux. Nous les regroupons principalement en quatre catégories : l'ineffable (et le détachement), la grâce, la ritualisation et la surrogation. Nous nous contenterons, pour le moment, de définir ces attributs pour ensuite, au cours des premiers chapitres, y revenir en rapport avec chaque cinéaste.

L'ineffable est ce que l'on ne peut faire connaître avec des mots, ce dont on ne peut parler, et qu'il faut donc taire. En excluant le langage en tant que tel, on peut aussi dire qu'il s'agit de ce que l'on ne peut « saisir », rendre intelligible. L'ineffable est ainsi ambigu puisque non compréhensible de manière directe. Vladimir Jankélévitch associe l'ineffable à la musique :

Réminiscence ou prophétie, la musique (...) peut rappeler à l'homme le mystère dont il est porteur; si personne n'a l'ouïe assez fine pour surprendre les messages d'outre-monde, tous entendent la « romance » sans paroles ni signification particulière qu'on appelle musique; tous comprennent cette voix captivante où il n'y a, d'ailleurs, rien à comprendre, d'où il n'y a rien à conclure, et qui, sans paroles, nous parle de notre destinée¹⁵.

L'ineffable peut aussi être rattaché au monde de la pensée intérieure, des idées indéchiffrables pour l'autre, de l'esprit. En somme, être détaché, c'est délaisser l'environnement matériel pour aller vers l'immatériel. Une certaine forme cinématographique peut aussi introduire, de manière quelque peu paradoxale, l'ineffable. Les films qui nous préoccupent portent en eux-mêmes l'ambiguïté et le mysticisme propre à l'ineffable, à un regard vers un autre monde ou du moins, une négation de *notre* monde, celui de la matérialité. Le cinéma devient alors un puissant moyen de médiation de l'ineffable, l'image

¹⁵ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 190.

cinématographique devenant ainsi une figure de l'indicible. On peut donc affirmer qu'au cinéma, médium de l'image, l'ineffable devient synonyme d'invisible et d'indicible. Le paradoxe tient au fait que le cinéma repose sur l'enregistrement de cet indicible, de cette immatérialité à l'aide d'un dispositif bien matériel, d'appareils *technologiques*¹⁶. Robert Bresson définissait ainsi la fonction particulière, unique, du cinématographe : enregistrer à l'aide de deux machines, la caméra et le magnétophone¹⁷. C'est ce paradoxe qui rend parfois le cinéma si mystérieux, si envoûtant, du moins lorsqu'il est pratiqué sous des auspices ascétiques. Il rejoint notre formule chiasmique puisqu'il s'agit de filmer un état de grâce à l'aide d'outils matériels.

Contraire au *pathos*, le détachement ne peut davantage être directement rattaché à la pure distanciation objective. Cependant, il transforme le sujet (subjectivité) en objet (objectivité). Selon Maître Eckhart, il est si proche du « rien » qu'il ne peut être reçu qu'en Dieu. En d'autres mots, « ...le détachement n'est réceptif en rien qu'à Dieu¹⁸. » Le sujet se trouve alors transformé en ce qu'il y a de plus parfait, de plus objectif dans l'esprit humain, soit Dieu. C'est peut-être Michel Cornu qui décrit le mieux ce que peut être une existence inscrite dans l'impossible du détachement :

Le détachement n'est pas le geste simple et radical par lequel on se déleste de l'attachement. Ni pure négation, ni pure position. Mais plutôt transformation qui crée de la place pour une marge, pour un indéterminé. Mais plutôt transfiguration, si l'éclair de la grâce traverse le cheminement en détachement : posséder comme ne possédant pas¹⁹.

¹⁶ Il faut bien sûr concéder que ce qui est enregistré a aussi, d'une manière ou d'une autre, sa matérialité.

¹⁷ Voir Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 138.

¹⁸ Maître Eckhart, *Du détachement et autres textes*, Paris, Payot, 1995, p. 51.

¹⁹ Michel Cornu, *Patience du détachement*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1989, p. 13.

Un lien conséquent opère ainsi avec la grâce, manifestation esthétique de la bonté dans l'innocence ou encore d'un *je ne sais quoi*²⁰. Elle entre donc en lien direct avec l'ineffable et le détachement, un moment qui passe à la volée et qui rend un personnage ou un événement « gracieux ».

Une autre forme d'approfondissement de l'ascèse est présente dans notre corpus, à travers la ritualisation. Le rite, l'objet ou l'action de la ritualisation est un ensemble programmé et répétitif de gestes et/ou de paroles qui engage celui qui l'exécute à se comporter d'une certaine façon. La ritualisation peut tout bonnement provenir de ces gestes routiniers et quotidiens multipliés par les personnages dans les films, lesquels semblent mettre l'accent sur leur caractère répétitif.

Catégorie particulière de l'ascèse, la surrogation est la représentation de la sainteté comme héroïsme, force supérieure du pouvoir de la foi, actions valeureuses non obligatoires. En plus de la triade traditionnelle des opérations logiques regroupant l'obligation, la permission et l'interdiction, il faut ajouter les actions qui sont bonnes à faire mais pas mauvaises à ne pas faire, les actions valeureuses non obligatoires. La surrogation est « ce qui est accompli en bien au-delà de ce qui est de commandement, d'obligation, notamment en matière de dévotion²¹ ».

La surrogation suppose d'aller au-delà du devoir, d'agir de manière supérieure. Cette orientation philosophique a pour nom la position surrogationniste²², laquelle, selon

²⁰ William Hogarth, *The Analysis of Beauty*, Londres, J. Reeves, 1753, cité par Johanne Villeneuve, « Le sens de la " grâce " dans *Le Pornographe* de Bertrand Bonello », *Protée*, volume 33, No 3, p. 77.

²¹ CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales). <http://cnrtl.fr/definition/sur%C3%A9rogation> Site consulté le 11 avril 2011. Voir aussi : Michael Konrad, « Les précurseurs autrichiens de la théorie de la surrogation », Kevin Mulligan et Jean-Pierre Cometti (dir.), *La Philosophie autrichienne de Bolzano à Musil, Histoire et actualité dans le cadre du colloque de Cerisy-la-Salle (1997)*, Paris, Vrin, 2001, 288 p. et J.O. Urmson, « Saints and Heroes », *Essays in Moral Philosophy*, Seattle, University of Washington Press, 1958.

²² Joël Janiaud, *Au-delà du devoir : l'acte surrogatoire*, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 25.

J.O. Urmson, reconnaît la grande valeur de certaines actions qui deviennent alors non référentielles à l'exigence morale. En fin de compte, la surrogation échappe aux classements hiérarchiques de la morale, elle occupe sa propre place, à part. La surrogation fait ainsi partie, selon nous, d'une catégorie d'actions humaines orientées vers l'infini de la bonté. Elle est reprise par le cinéma ascétique et portée à une dimension esthétique.

Bernard Émond : il faut savoir résister et avoir quelque chose à dire

Comme nous l'avons déjà précisé, les cinéastes à l'étude dans cette thèse sont constamment en lutte avec l'industrie du cinéma. Ils sont, à leur manière, des résistants. Le cinéaste québécois Bernard Émond, auteur, entre autres, d'une trilogie cinématographique sur les trois vertus théologiques²³, propose une importante réflexion sur l'état du cinéaste résistant dans le monde contemporain. Bien qu'il ne le formule jamais en ces termes, sa rhétorique peut être assimilée au travail du cinéma de l'ascèse. Sa réflexion porte tout au moins sur le *métier* de réalisateur, de « faiseur d'images signifiantes » dans un monde précisément inondé d'images qui ne veulent plus rien dire. On retrouve chez les frères Dardenne et chez Bruno Dumont le même type de combat qui a tout à voir avec une conception ascétique du cinéma. La réflexion de Bernard Émond, consignée dans ses livres *Il y a trop d'images*²⁴ et *La perte et le lien*²⁵, permet donc de saisir la démarche des cinéastes de notre corpus.

Pour Bernard Émond, le métier de cinéaste ne doit pas conduire à la recherche de la célébrité et viser le succès commercial. Le cinéaste doit avoir un propos, il doit pouvoir affirmer « quelque chose qui serait au-dessus des films, qui les justifierait, et sans quoi le

²³ *La Neuvaine* (2005) (La foi), *Contre toute espérance* (2007) (L'espérance) et *La Donation* (2009) (La charité).

²⁴ Bernard Émond, *Il y a trop d'images : Textes épars 1993-2010*, Montréal, Lux Éditeur, 2011, 125 p.

²⁵ Simon Galiero et Bernard Émond, *La perte et le lien : Entretiens sur le cinéma, la culture et la société*, Montréal, Médiaspaul, 2009, 174 p.

cinéma ne serait qu'une technique perfectionnée du mensonge²⁶. » Voilà un processus intellectuel qui s'accorde à celui des cinéastes de notre corpus : aller au-delà du visible, « au-dessus des films », de la technique, pour aller vers l'indicible, vers l'ineffable. Émond s'interroge aussi sur la force qu'il faut pour résister dans un monde médiatique dominé par le publicitaire superflu et le virtuel. Il y a tellement d'images, qu'il est devenu difficile de discerner celles qui comptent et qui témoignent d'une sincérité : « ...le problème est justement que nos yeux sont déjà ouverts, mais que nous ne voyons rien (...) le problème n'est pas que nous ne savons pas, mais bien plutôt que nous ne voulons, nous ne pouvons plus savoir²⁷. » Le verbe « pouvons » est ici des plus suggestifs. Émond semble affirmer que nous avons tous les outils nécessaires à la saisie visuelle des images qui nous bombardent, mais que cette prolifération nous empêche de *comprendre* ce que nous voyons. Il faudrait donc s'affranchir de la prolifération insensée des données imagières pour se concentrer sur des images qui ont un sens supérieur et qui, surtout, prennent le temps de livrer leur sens. Voilà une proposition courageuse à notre époque : prendre son temps pour découvrir *certaines* images plutôt que de s'efforcer à les absorber *toutes*. Paradoxalement, ce déversement d'images nous plongeant d'abord dans un état d'hyperactivité, conduit rapidement à l'apathie. Face à des images vidées de leur sens, nous ne faisons plus l'effort nécessaire. Au contraire, prendre son temps face à des images plus fortes implique une concentration certaine de la part du spectateur.

À l'attitude souvent superficielle et puérite des sociétés contemporaines, Bernard Émond veut opposer un esprit de sérieux et une croyance, la possibilité de l'action²⁸. Dans le monde d'aujourd'hui, s'éloigner du réel semble plutôt nous en rapprocher. En effet, alors que regarder un film de Dreyer ou lire une tragédie de Racine pourrait être associé à un acte de dépaysement, il est, pour Émond, un profond lien avec la réalité. Dans une société qui a fait de l'art un produit de consommation, fréquenter les œuvres qui défient cette consommation, c'est inscrire son regard dans le réel. Autrement dit, regarder un film de Dreyer ou tenter de

²⁶ B. Émond, *Il y a trop d'images*, op. cit., p. 9.

²⁷ *Ibid.*, p. 10.

²⁸ Voir *Ibid.*, p. 11.

faire un film se rapprochant de son « essence », c'est être plus près de la réalité que se promener sur un grand boulevard.

Faire des films graves, voilà une action en apparence utopique dans le monde contemporain. Selon Émond, il n'y aurait plus de place pour des films comme *Les communians* (1962) d'Ingmar Bergman, *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) de Dreyer ou *Mouchette* (1967) de Robert Bresson²⁹. Or, c'est précisément ce que les cinéastes de notre corpus, s'évertuent à tenter encore aujourd'hui : des films empreints de *gravité* qui ont quelque chose à dire et qui affectent profondément le spectateur. Le métier de cinéaste devient alors une véritable profession de foi. Il s'agit ni plus ni moins que d'un pari, celui de parvenir à percevoir le monde pour ce qu'il est, et non ses avatars. C'est aussi espérer qu'il y ait encore des spectateurs pour partager cette conception du monde³⁰. Il s'agit bien de se concentrer sur des images ayant un sens supérieur, ce qui exige du spectateur de se déprogrammer des images vides qui dominent aujourd'hui la société, de *changer* sa façon de regarder, de « s'appliquer à voir (...) ce qui est devenu invisible dans un monde encombré d'images³¹. » Il faut donc, à l'instar d'un Carl Th. Dreyer, évoquer l'invisible dans l'image, tenter de le percevoir. Mais voir ce qui est devenu invisible, c'est également, selon ce qu'en dit Émond, associer des comportements, des agencements de plans que l'on ne voit presque plus aujourd'hui: « la délicatesse des liens humains; la profondeur d'un désarroi; la beauté d'un visage vieillissant; l'infinie subtilité d'une lumière matinale; ce qu'il y a derrière les gestes du travail; la vérité cachée d'un baiser, d'une caresse; ce qui se passe quand on ne dit rien³². » Nous pouvons voir ce qu'il y a derrière les gestes du travail dans *Le Fils* (2002) des frères Dardenne, ce qui se passe quand on ne dit rien à la fin de *L'humanité* (1999) de Bruno Dumont lorsque Pharaon console Domino, l'infinie beauté d'une lumière matinale dans *Stellet licht* (2007) de Carlos Reygadas, la profondeur d'un désarroi dans *L'Enfant* (2005) des Dardenne lorsque Sonia apprend que Bruno a « vendu » leur nouveau-né, la beauté d'un

²⁹ Voir *Ibid.*, p. 33-34.

³⁰ Voir *Ibid.*, p. 11.

³¹ *Id.*

³² *Ibid.*

visage vieillissant dans *Gertrud* (1964) de Dreyer, la délicatesse des liens humains, étrangeté, dans les films de Robert Bresson, dont la froideur apparente nous conduit paradoxalement à une finesse. Pensons aux rapports humains dans *Pickpocket* (1959) ou encore *Quatre nuits d'un rêveur* (1971). N'y a-t-il pas là, dans cette automatisation des gestes, toute la délicatesse des liens que les autres cinéastes, avec leurs manières apparentées aux convenances théâtrales, ne peuvent aborder? Les gestes des modèles de Bresson atteignent une pureté parce que non médiatisés par une autre forme artistique, le théâtre. C'est la même chose chez les protagonistes des films de Bruno Dumont où l'immédiateté du discours exprime là aussi quelque chose d'ineffable. Bref, les propos d'Émond entrent en résonance avec les films de notre corpus. C'est ce qui fait aussi l'originalité de notre thèse : regrouper en une même démarche intellectuelle, soit le cinéma de l'ascèse, différentes postures de résistance qui passent par une économie particulière des signes.

Dans l'optique résistante d'Émond, le cinéaste doit avoir quelque chose à dire. Et ce quelque chose, l'artiste doit le comparer avec le monde qui l'entoure mais aussi avec l'histoire de l'art qu'il pratique³³; il doit questionner son positionnement dans le monde, poser des questions et non chercher des réponses. Il s'agit également d'un plaidoyer en faveur de la *filiation*, élément central dans notre problématique : le réalisateur doit connaître les autres arts, avoir une connaissance, sinon de tout ce qui s'est fait avant lui, du moins d'une partie significative de la culture qu'il côtoie et des artistes qui l'ont précédé. Nous ne sommes pas loin ici des théories sur le savoir encyclopédique d'Umberto Eco³⁴. Dans son livre *Lector in fabula*, celui-ci expose le fait qu'un texte est plus complexe à assimiler, pour un lecteur, qu'une phrase. Mais il est aussi plus complexe à *construire*. S'il faut donc au concepteur d'un texte (l'écrivain) un savoir « encyclopédique » plutôt qu'un ensemble de connaissances contenu dans un « dictionnaire », la même contrainte s'impose au cinéma, où une grande connaissance des termes techniques et de l'histoire esthétique du cinéma (des codes cinématographiques, donc) permet à un cinéaste de créer des œuvres plus fortes, plus profondes, plus résonnantes dans sa culture. Une connaissance des autres arts est aussi

³³ Voir *Ibid.*, p. 50.

³⁴ Voir Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1979, 315 p.

impérative. Par exemple, les connaissances superlatives de Luchino Visconti dans les arts du XIXe siècle (l'opéra, surtout) l'auront amené à créer des œuvres raffinées qu'une absence de savoir aurait indubitablement réduite en profondeur et en pertinence. Chez les cinéastes de notre corpus, ce savoir prend souvent la forme d'un véritable engagement.

Cette exigence d'une pertinence du propos, énoncée par Émond, s'ajoute au devoir de résistance face à ce qu'il nomme « l'insignifiance ambiante », et le cynisme. Il ne faut pas que l'artiste perde les idéaux combattants de sa jeunesse pour rentrer dans le rang de l'académisme ou de la médiocrité. Les exemples de Bresson et de Dreyer, tirés de notre corpus, sont assez éloquents : des films comme *Gertrud* (réalisé lorsque Dreyer avait 75 ans) ou comme *L'Argent* (réalisé lorsque Bresson avait 82 ans) prouvent la force d'intransigeance de ces maîtres du cinéma de l'ascèse.

Finalement, Bernard Émond pose comme ultime exigence du métier de cinéaste la rencontre entre le réalisateur et le spectateur. En cela, il rejoint la position de Bruno Dumont, laquelle sera étudiée plus loin dans cette thèse. Si l'art cinématographique est d'abord une rupture de l'artiste d'avec soi-même, il est aussi une rencontre avec un interlocuteur, soit le spectateur. Se référant à George Steiner, Émond affirme que le spectateur « ...doit à l'œuvre une certaine courtoisie : il doit accepter de s'ouvrir à elle, de faire l'effort de la lecture et de la compréhension. Mais encore faut-il que la rencontre en vaille la peine et que l'œuvre offre autant qu'elle exige³⁵. » Dans le même esprit, Andreï Tarkovski, dans son ouvrage *Le Temps scellé*, écrivait : « Les relations entre l'artiste et le public sont à double sens. En restant fidèle à lui-même et indépendant de la mode, l'artiste crée de nouvelles perceptions et élève le niveau de réception du public³⁶. » Le but de notre thèse est de démontrer que le cinéma actuel qui prétend à l'ascèse, inspiré par un certain héritage, continue à résister et à avoir quelque chose à dire de pertinent pour un spectateur appelé, lui aussi, à s'engager.

³⁵ B. Émond, *Il y a trop d'images : Textes épars 1993-2010, op. cit.*, p. 54.

³⁶ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004 (1989), p. 197.

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE 1

ROBERT BRESSON

Robert Bresson a su établir, durant une carrière s'échelonnant sur cinq décennies, un véritable système qu'il a nommé le « cinématographe », se rapprochant ainsi d'un cinéma *premier*. Il est redevenu, en quelque sorte, le *premier* à faire du cinéma. Son œuvre singulière est demeurée à l'écart d'une industrie réfractaire à sa conception du septième art, basée sur le *refus*. En revanche, certains ont défendu son œuvre de manière acharnée. C'est le cas de René Prédal : « L'œuvre de Robert Bresson n'est pas difficile, mais elle est prenante, accaparante même. Le seul danger que l'on court à s'y plonger est de ne plus trouver le moindre intérêt à 95 % de la production mondiale. Mais est-ce vraiment la faute de Robert Bresson?¹ ». On pensera aussi à Jean-Luc Godard qui affirme : « Il était le cinéma français comme Dostoïevski le roman russe, comme Mozart la musique allemande². » Et Marguerite Duras d'ajouter : « Bresson est un très grand metteur en scène, l'un des plus grands qui aient jamais existé. *Pickpocket*, *Au Hasard Balthazar* pourraient être à eux seuls le cinéma en entier³. »

Les films de Bresson ne semblent s'inscrire dans aucune école cinématographique, dans aucun courant. Ils sont de « véritables météorites hors cinéma⁴ ». Son cinématographe est une tentative de créer une nouvelle *genèse* d'un art qui retrouverait ainsi sa forme originelle par la

¹ René Prédal, « Dossier Robert Bresson », *Cinéma*, No 294, juin 1983 cité dans Jean Sémolué, *Bresson ou l'acte pur des métamorphoses*, Paris, Flammarion, 1993, p. 16.

² Jean-Luc Godard, *Godard on Godard*, New York, Da Capo Press, 1972, p. 47.

³ Mathieu Lindon, « Robert Bresson en douce », *Libération*, 22 décembre 1999.

⁴ René Prédal, « Robert Bresson : l'aventure intérieure », *L'Avant-scène cinéma*, No 408-409, janvier-février 1992, p.5.

négligence du spectaculaire. En fin de compte, Bresson ose récuser le reste du cinéma et ceux qui le font, acte de rébellion tranquille, expression solitaire d'une démarche de *création* opposée à la *reproduction* : « Deux sortes de films: ceux qui emploient les moyens du théâtre (acteurs, mise en scène, etc.) et se servent de la caméra afin de *reproduire* ; ceux qui emploient les moyens du cinématographe et se servent de la caméra afin de *créer*⁵ ». Véritable défricheur, il fait exploser les conventions du cinéma.

D'une manière synthétique, on peut dire que le cinématographe, au sens de Bresson, suppose une profession de foi basée sur cinq grands thèmes : le rejet du théâtre filmé, l'acteur devenu modèle, la relation singulière entre le son et l'image, l'emprisonnement (ou la libération parfois brutale) des personnages, et une économie du signe, créée dans un climat minimaliste d'où naîtra *l'ascétisme bressonien*. D'un point de vue narratif et stylistique, la grâce est d'une importance capitale dans son œuvre. En effet, toute une progression thématique de la grâce s'opère à travers les treize long-métrages de Bresson. Ses personnages trouvent d'abord refuge, dans la première partie de son œuvre, dans une forme de rédemption, avant de s'abandonner, dans la seconde, aux tentations du suicide.

1.1 La progression de l'œuvre de Robert Bresson

Les deux premiers longs métrages de Robert Bresson ne font pas vraiment partie de son œuvre « officielle ». En effet, dans *Les Anges du péché* (1943) et *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945), on retrouve des acteurs professionnels et les dialogues furent écrits par d'autres auteurs (Jean Giraudoux et Jean Cocteau). Les mésententes avec ses collaborateurs et le manque d'emprise sur ses projets furent les raisons pour lesquelles Bresson eut envie de faire un cinéma différent. Il décida donc de fonctionner à sa manière, d'ébaucher *son* style cinématographique. Il trouvait que Maria Casarès, actrice principale des *Dames*, jouait trop, alors que celle-ci trouvait qu'elle ne jouait pas assez. On peut déjà percevoir la radicalité du système bressonien, surtout dans le cadre du cinéma français de l'époque, et considérer ces

⁵ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 17-18.

deux films comme des *tentatives* infructueuses qui le mèneront à l'établissement ultérieur du *cinématographe*. Néanmoins, ces films permettent à Bresson d'apprendre les rouages du métier, d'apprendre *ce qu'il ne faut pas faire* au cinéma. Certains traits caractéristiques du système de Bresson y sont déjà présents : un usage singulier du son ou encore un nombre élevé de prises.

Dans les quatre films qui suivent (*Journal d'un curé de campagne* (1951), *Un condamné à mort s'est échappé* (1956), *Pickpocket* (1959) et *Procès de Jeanne d'Arc* (1962)), Bresson établit son système. L'austérité est de plus en plus présente dans l'œuvre jusqu'à *Procès de Jeanne d'Arc*, son film le plus sec et le plus dépouillé jusqu'alors, mais aussi le plus court, d'une durée de 62 minutes. C'est dans ces quatre films que l'on retrouve quelques particularités de son œuvre, comme la triple narration. Ce procédé « triple » le mode narratif perçu par le spectateur. En effet, celui-ci entend les paroles prononcées par le protagoniste, le voit littéralement en train d'écrire ce qu'il récite, et entend aussi son commentaire en voix *off* portant sur ce qu'il écrit. Cela a pour effet d'inscrire la solennité du moment, de générer une puissance à partir du soliloque pourtant monotone du protagoniste.

Trois de ses films les plus importants sont regroupés sous le « Cycle des prisons » : (*Un Condamné à mort s'est échappé*, *Pickpocket*, *Procès de Jeanne d'arc*). Ces films se concentrent sur des personnages littéralement emprisonnés mais qui trouvent la rédemption de leur âme par la découverte de la grâce. À cette époque, Bresson croit encore en la réhabilitation des péchés et en l'espoir. La libération de l'individu semble réalisable. Par contre, la *fin* de ces trois films semble prévoir ce qui suivra : on passe de l'évasion (*Un Condamné à mort s'est échappé*) à l'amour impossible (*Pickpocket*) puis à l'exécution au bûcher (*Procès de Jeanne d'arc*). La régression des films subséquents y réside déjà, comme un germe néfaste.

En 1966, suit *Au Hasard Balthazar* (1966), lequel occupe une place primordiale dans l'œuvre sur le plan thématique, mais aussi parce qu'il s'agit du septième film de treize. C'est véritablement dans ce film que la veine pessimiste de l'œuvre, esquissée dans les films précédents, se fait sentir. On y constate un passage de la rédemption vers le désespoir. Le

personnage de l'âne Balthazar, modeste et maltraité par les hommes, devient un saint. Ce film ovni dans l'histoire du cinéma est en quelque sorte une parabole - inspirée des contes de Baux (descendants du roi mage Balthazar) et de *L'Idiot* de Dostoïevski – centrée sur le Mal, sur le caractère foncièrement mauvais de l'être humain.

Bresson va ensuite se concentrer sur l'adaptation littéraire. En effet, ses trois films suivants seront des adaptations (Georges Bernanos dans le cas de *Mouchette* (1967), Fédor Dostoïevski dans les cas d'*Une femme douce* (1969) et de *Quatre nuits d'un rêveur* (1971)). Enfin, dans ses trois derniers films, également inspirés par la littérature (*Lancelot du Lac* (1974), *Le Diable probablement...* (1977) et *L'Argent* (1983)), il y a une propension à l'abandon de la rédemption et de la liberté de l'Homme au profit d'un désespoir quasi nihiliste. D'un point de vue stylistique, les films sont de plus en plus « secs », hachés, comme le style de son recueil d'aphorismes *Notes sur le cinématographe* (1975).

Ces derniers films semblent aussi se dérouler dans une forme d'urgence. Dans *Lancelot*, Bresson désire filmer l'Histoire comme si elle se déroulait maintenant. Dans *Le Diable probablement...*, une partie du récit inscrit, d'une manière quelque peu prémonitoire, l'écologie comme source d'inquiétude du devenir de l'humanité. Dans ce film, tout comme dans *L'Argent*, Bresson semble avoir une vision catastrophiste de la jeunesse ou, à tout le moins, du monde qui attend cette jeunesse. Il ne semble plus y avoir d'issue, hormis à travers la cupidité, le meurtre, voire le suicide. *L'Argent* (adapté d'une nouvelle de Tolstoï), et l'incompréhension du public face à cette œuvre minimaliste, ascétique et complètement en dehors des tropes de la production environnante, est le dernier coup de maître de Bresson.

1.2 Caractéristiques du cinématographe

Selon Stanley Kauffmann, la différence historique primordiale entre le théâtre et le cinéma est la suivante : le théâtre a débuté comme un événement sacré pour éventuellement y inclure le profane. Le cinéma a débuté comme un événement profane pour éventuellement y

inclure le sacré. Pour le cinéma, la difficulté est de ne pas avoir peur de son futur⁶. Robert Bresson fut sans doute le réalisateur le moins craintif face à cet avenir. Andreï Tarkovski l'avait déjà bien assimilé : « L'argent, l'argent, toujours l'argent, et la peur... Fellini a peur, Antonioni a peur... Seul Bresson n'a peur de rien⁷. » Le système bressonien demeure un projet pour l'avenir du cinéma. Pour lui, qui aimait par ailleurs le théâtre comme art, il fallait cependant faire une distinction importante entre les deux, le cinématographe étant une profession de foi, un *testament* basé sur la croyance dans l'art de la perception photographique multipliée par le mouvement et magnifiée par le son : « *Croire*. Théâtre et CINÉMA: alternance de croire et de ne pas croire. Cinématographe: continuellement croire⁸ ». Voilà, résumé en quelques mots, la distinction de l'art cinématographique bressonien.

1.2.1 Un refus des conventions théâtrales

Le système de Bresson est tout d'abord un refus des conventions du théâtre et de la *scène*. Pour le cinéaste, le cinéma ne connaît pas de scène, mais une toile blanche à couvrir⁹. Ce parti-pris radical n'a cessé, tout au long de sa carrière, de causer la controverse, en dépit de la logique interne de l'œuvre. Bresson veut créer un nouveau médium, le réinventer, faire du cinématographe une contribution artistique à part entière, sans recours (si possible) aux autres arts. Le public en général reçoit cela comme une *agression*. Pour la plupart des spectateurs placés devant un de ses films, l'acteur joue « faux » alors que celui-ci essaie de ne pas jouer du tout. Une personne qui va dans un musée pour admirer des chefs-d'œuvre de

⁶ Voir Stanley Kauffmann, « Notes on Theater-and-Film », *Performance 1*, No 4, Septembre-October 1972, p. 109.

⁷ Andreï Tarkovski, *Journal 1970-1986*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993, p. 244 (extrait du 6 juin 1980).

⁸ Robert Bresson, *op. cit.*, p. 67.

⁹ Voir Jean Sémolué, *op. cit.*, p. 268.

Léonard ou Vermeer ne s'attend pas à ressentir le même genre d'émotions ou d'être investi de la même manière que s'il va voir une pièce de Racine ou un opéra de Wagner. La même exclusion devrait avoir lieu pour un film; une œuvre cinématographique ne doit pas faire penser au théâtre, elle doit faire penser au cinématographe lui-même¹⁰.

En agissant ainsi, Bresson va à l'encontre de la conception normative de l'acteur et de son lien inhérent avec la théâtralité. Il rejette en bloc l'école stanislavskienne, reprise plus tard par Lee Strasberg et son *Actor's Studio*. C'est pourquoi sa proposition est si révolutionnaire : elle s'attaque à l'histoire du cinéma, car s'il y a une chose qui fonde le cinéma et le rend reconnaissable aux yeux de la plupart des gens, c'est le lien opéré avec le théâtre et, par ricochet, avec l'acteur. Ne peut-on pas ici dire, par la négative, que Bresson accorde « trop » d'importance au théâtre? En effet, par son refus total de la théâtralité, Bresson néglige les effets inéluctables du théâtre sur le cinéma. La seule communication entre les protagonistes de ses films informe une certaine théâtralité. Son effort louable d'essayer de la neutraliser reste cependant à saluer.

L'acteur livre la matière première de toute œuvre cinématographique « normalisée » : l'émotion (donnée de manière la plus spontanée possible, ce qui, selon Bresson, est impossible), la mémoire affective, la réflexion, l'activité du récit. Selon Bresson, le théâtre est un carcan pour le cinéma : « (1925?) Le CINÉMA SONORE ouvre ses portes au théâtre, qui occupe la place et l'entoure de barbelés¹¹. » Il date automatiquement chaque film : « Les films de CINÉMA sont des documents d'historiens à mettre aux archives: comment jouait la comédie en 19.., Mr. X, Mlle Y¹². » En revanche, il est fascinant de voir à quel point les films de Bresson ne datent pas. Ses films ont la force des grandes œuvres d'art intemporelles. Selon

¹⁰ Mais cela est-il possible dans tous les cas de figure? Est-ce que Bresson ne « triche » pas parfois face à sa profession de foi? L'exemple de l'altercation entre l'héroïne et le braconnier dans *Mouchette* renvoie quand même ostensiblement aux tropes du théâtre. Bien sûr, cet exemple est l'un des rares dans l'œuvre de Bresson à tanguer vers les conventions théâtrales, mais il mérite quand même d'être souligné.

¹¹ Robert Bresson, *op. cit.*, p. 17.

¹² *Ibid.*, p. 19.

lui, le cinéma n'est pas une représentation, mais une *recréation* de la vie. Cette conception est à cent mille lieues du travail se déroulant dans le cinéma normatif. En effet, bien que l'acteur hollywoodien veuille « disparaître » (sic) sous son personnage, il serait facile de prétendre tout le contraire. *Tout* est fait pour que le spectateur reconnaisse et reste ébahi devant l'acteur qui produit une performance de haut vol et finit par la répéter de film en film afin de produire une identification du spectateur à l'acteur plutôt qu'au personnage.

La vampirisation du cinéma par le théâtre a aussi une incidence sur le langage cinématographique : « Plus le cinéma se proposera d'être fidèle au texte et à ses exigences théâtrales, plus nécessairement il devra approfondir son propre langage¹³. » Cela donnera les expérimentations souvent vertigineuses de cinéastes comme Orson Welles ou Kenji Mizoguchi. Ce n'est pas le cinématographe tel que Bresson l'entend, mais plutôt un art au service d'un autre, un art qui accepte l'emprise d'un autre. On n'a qu'à se rappeler les racines de Welles dans le monde du théâtre pour comprendre d'où vient l'affectation dans son cinéma. Pour Welles, la caméra filme une scène. Cela peut être un lieu naturel comme une rue mexicaine bondée où l'on suit une voiture piégée (dans *Touch of Evil*, 1958), mais qui demeure, dans l'imaginaire de Welles, une « scène de théâtre ». Or, pour Bresson, il ne peut y avoir une scène théâtrale dans le cinématographe. Tout est aplani pour se retrouver, au final, sur la toile qui, aidée du projecteur, fait vivre l'image cinématographique. Cette dichotomie insurmontable entre Welles et Bresson est la même en ce qui concerne l'acteur. Welles était lui-même acteur et a fait partie d'une troupe avec Joseph Cotten, Everett Sloane, Dorothy Comingore et plusieurs autres qu'il a employés à maintes reprises dans ses films. Ses acteurs (et Welles au premier chef) exprimaient un point de vue qui s'inscrivait dans une donne péremptoire : chez Welles, l'acteur et la scène captés par la caméra toujours visible et virtuose, dirait Youssef Ishaghpour¹⁴, forment le film : « le plan-séquence et la profondeur de champ ont pour vertu de faire revenir le théâtre dans le cinéma¹⁵ ». Selon Ishaghpour, dans le

¹³ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1975, p. 171.

¹⁴ Youssef Ishaghpour, *Orson Welles cinéaste, Une caméra visible, Tome I: Mais notre dépendance à l'image est énorme...*, Paris, Différence, 2001, p. 358-363.

¹⁵ Charles Tesson, *Théâtre et cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007, p. 39.

cinéma de Welles, «...la construction se rend visible, le faire artistique devient plus important que l'action, l'essentiel n'est plus le héros, se profilant dans le lointain, mais la caméra et les procédures de l'œuvre¹⁶... » Chez Bresson, l'acteur, qu'il considère comme un « modèle », est capté par une caméra qui se fait oublier. Le « héros » n'en est pas vraiment un, bien qu'il soit au centre de l'action. La fragmentation du montage forme ensuite le film. Quant à la profondeur de champ, celle qui fait du déroulement d'un film un théorème et non plus une association d'images¹⁷ — et dont Welles fut le maître¹⁸ — Bresson favorise plutôt un aplatissement presque sauvage du plan, une résistance féroce à la profondeur. C'est là que réside toute la différence entre un cinéma relié au théâtre et un cinéma qui le rejette.

De manière générale, le *truc* suprême de l'acteur reste l'imitation, la *mimèsis* : l'acteur imite son personnage ou imite un autre acteur ayant joué le même personnage. Il utilise donc des procédés comme le masque, les grimaces, les artifices de la voix et des gestes. Bresson refuse cette *mimèsis* au sens de la représentation théâtrale à laquelle il préfère le ton monocorde de la voix blanche et la réduction des gestes à leur niveau le plus élémentaire, le plus utile. Dans la plupart de ses films, les « acteurs » ne font que les gestes qui comptent, sans plus. Dans presque tous les films, l'acteur représente le cinéma. Ce faisant, Bresson cherche à détruire la part théâtrale du cinéma, renvoyant les acteurs au rôle de « modèles ». Il veut en quelque sorte « ressusciter » cet art *affaibli* par le recours généralement accepté au mimétisme typique des autres arts. Ce n'est pas pour rien qu'il a repris la terminologie des frères Lumière. Les premiers films des frères inventeurs du cinématographe n'étaient que des expositions de la vie : des ouvriers sortant d'une usine, par exemple, sans représentation. Or, rapidement, celle-ci s'est immiscée dans le cinématographe bientôt transformé en théâtre filmé, en reproduction opératique ou en suite de vignettes portées par le rythme musical scandé par un pianiste¹⁹. Ce n'était pas l'image qui dictait la

¹⁶ Youssef Ishaghpour, *op. cit.*, p. 362.

¹⁷ Voir Alexandre Astruc dans Pierre L'Herminier, *L'art du cinéma*, 1960, cité par *Ibid.* Rappelons que le système de Bresson est, lui, précisément fondé sur le lien entre les images.

¹⁸ Pensons à *Citizen Kane* (1941) ou à *The Magnificent Ambersons* (1942).

¹⁹ Prenons en exemple ce qu'Andreï Tarkovski disait sur le sujet : «...les films des frères Lumière contenaient l'embryon d'un nouveau principe esthétique. Le cinéma devait ensuite emprunter

musique, mais souvent le contraire. Le cinéma des premiers temps est devenu un cinéma de la représentation, les acteurs « sur-jouant » à outrance pour pallier au manque d'expression sonore. Prenons ici l'exemple de Lon Chaney dans *Le Fantôme de l'Opéra* (1925) de Rupert Julian. Alors que l'on ne voit que son ombre, Chaney suit ce qui est écrit sur les intertitres en faisant des gestes grandiloquents avec ses mains. Il « surexpressionne » ses gestes dans un film d'ailleurs distinctement inspiré de l'expressionnisme allemand. Or, chez Bresson, cette « surexpression » des gestes est abolie, annihilée. Chacun de ceux-ci a une fonction sur le plan de l'*ethos*, de l'action du personnage, alors que chez Chaney, par exemple, les gestes ont une fonction d'expressivité, donc de représentation.

1.2.2 Le modèle bressonien

Ce refus de l'acteur mène Bresson vers une acception intransigeante du « modèle » : « Pas d'acteurs. (pas de direction d'acteurs.) Pas de rôles. (pas d'étude de rôles.) Pas de mise en scène. Mais l'emploi de modèles, pris dans la vie. ÊTRE (modèles) au lieu de PARAÎTRE (acteurs)²⁰ » Pour lui, le protagoniste placé devant la caméra est littéralement une instance à *modeler* au sens de l'art plastique. En fait, on pourrait comparer ce parti pris avec celui de Lev Koulechov, qui employait le terme russe *natourchtchik*, signifiant littéralement « modèle » au sens des ateliers de peinture, pour qualifier la nature du travail des acteurs en « ...une sémiotique des mouvements, qui peut se décrire par décomposition en éléments simples, ensuite mémorisés et enchaînés²¹. » Cela correspond parfaitement aux idées de Bresson, au nombre élevé de prises, à la décomposition de l'image par le montage et la

une voie qui ne fut plus que pseudo-artistique, convenant mieux à certains goûts et à des intérêts plus grossiers. (...) Il était devenu un moyen séduisant et facile pour reproduire les performances théâtrales. Il s'était alors engagé sur une voie dont nous récoltons encore les tristes résultats. » Andreï Tarkovski, *Le temps scellé*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004 (1989), p. 73.

²⁰ Robert Bresson, *op. cit.*, p. 16.

²¹ Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*, Paris, Nathan, 2002, p. 149.

relation des photogrammes entre eux : « Film de cinématographe où les images, comme les mots du dictionnaire, n'ont de pouvoir et de valeur que par leur position et relation²² ».

Avec cette « modélisation » de ses interprètes, Bresson veut atteindre une dimension ascétique inexpressive. Le modèle doit être fermé et complexe, plein de mystères et de contradictions. Il ne dialogue pas, il soliloque, il est face à son intériorité. Il se dénie et, du même coup, force le spectateur à s'identifier au personnage, non pas dans une mouvance *vers* le personnage, mais *à la place* du personnage²³. Pour aller encore plus loin, on peut dire que Bresson lui-même, le réalisateur, le « modelleur » de ses modèles, se dénie à lui-même l'esbroufe de la « mise en scène » au profit de la « mise en ordre ». C'est un refus de ce que l'on attendrait de lui. Il déplace ainsi, de manière surprenante, sa tâche vers une autre fonction. C'est ce qui le rend donc si âpre et rébarbatif pour plusieurs.

Son approche objective, froide, exprime, dans une parfaite exemplarité, l'ascèse cinématographique. Certaines actions des personnages prennent alors une importance capitale. Les gestes bressoniens, même s'ils se situent le plus souvent à l'état microcosmique, comme dans *Un condamné à mort s'est échappé* ou dans *L'Argent*, agissent tels des potentialités permettant de diriger la narrativité. Ils sont millimétrés et calibrés, dans un doux ballet de mains ou de portes ouvertes ou fermées. C'est ce qui rend son cinéma si percutant et ascétique : au milieu de gestes routiniers, une étincelle peut renverser l'univers diégétique du film :

Les gestes chez Bresson sont de deux sortes : soit le geste signifie immédiatement (prendre ou donner de l'argent, brandir une arme) soit, le plus souvent, il reste élémentaire, neutre, insignifiant. Il s'agit plutôt du degré zéro du geste, un paradigme de mouvements qui constitue le lexique gestuel bressonien²⁴...

²² Robert Bresson, *op. cit.*, p. 22.

²³ Voir Bert Cardullo, « Dostoyevskian Surge, Bressonian Spirit, *L'Argent*, *Une femme douce* and the Cinematic World of Robert Bresson », dans Bert Cardullo (ed), *The Films of Robert Bresson : A Casebook*, Londres, Anthem Press, 2009, p. 231.

²⁴ Jean-Louis Provoyeur, *Le cinéma de Robert Bresson : de l'effet de réel à l'effet de sublime*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 176-177.

Jean-Luc Godard déclare en 1962 que « la direction d'acteur est à la fois une recherche ou une trouvaille *sculpturale* de la *forme* humaine, et *morale* ou *politique* de la *liberté* humaine²⁵. » Ces propos s'appliquent à merveille au système bressonien. Bresson retrouve ici l'appellation originelle de l'ascèse, soit celle de l'*askésis* grecque, de l'ascèse du corps humain dans sa forme athlétique. Il recherche avant tout des ébauches corporelles, il veut « sculpter » des corporalités qui deviennent personnages, modèles qui s'astreignent à la règle de la fonction.

Si l'ahurissante radicalité de Bresson n'a pas été acceptée dès le départ, le discours s'est modifié au début des années soixante, alors que certains, comme Vincent Pinel, ont vu dans la démarche bressonienne un véritable phénomène accordant la « primauté à l'être humain ». Jean Mitry de son côté, alléguait que les expériences de Bresson sont absolument remarquables. Éric Rohmer en rajoutait : « Bresson n'expérimente pas, il réussit; après Bresson (et Jean Rouch), on ne peut plus jouer comme avant²⁶ ». Ces penseurs et critiques ont ainsi vu dans cette méthode une manière novatrice de pratiquer l'art cinématographique.

Aussi précurseur soit-il, Robert Bresson n'est pas le premier cinéaste à mettre en scène des acteurs non professionnels. En effet, Jean Epstein dans *Finis Terrae* (1928), le cinéma soviétique (Dziga Vertov, entre autres), Robert Flaherty avec les autochtones filmés dans ses documentaires, le néo-réalisme italien des Cesare Zavattini, Roberto Rossellini et Vittorio De Sica, ont tous utilisé ce type d'acteurs à un moment ou un autre du premier demi-siècle cinématographique²⁷. Le cas le plus singulier est celui de la *Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer où celui-ci réussit le tour de force d'extraire la substance du personnage à même l'être de l'actrice (Falconetti).

²⁵ Jean-Luc Godard, *Études cinématographiques*, No 14-15, 1962 dans Michel Estève, *Robert Bresson, la passion du cinématographe*, Albatros, 1983, p. 110.

²⁶ « L'acteur », *Études cinématographiques*, No 14-15, 1962 dans *Ibid.*, p. 111.

²⁷ *Ibid.*, p. 111-112.

Dans ses deux premiers films, *Les Anges du péché* et *Les Dames du Bois de Boulogne*, Bresson emploie bien malgré lui des vedettes de l'écran dont Maria Casarès. Dans son film suivant, *Journal d'un curé de campagne*, quelques rôles secondaires sont attribués à des acteurs professionnels. Par après, les acteurs professionnels disparaissent littéralement du paysage bressonien. Plus libres de ses décisions grâce à la clémence de ses producteurs, Bresson érige donc en système son utilisation de « modèles ». Il est important de lier ce refus de l'acteur à son système. En effet, il érige un système iconoclaste dans lequel le « jeu » de l'acteur est proscrit, comme si le jeu au sens propre du terme (comme dans « jouer dans un carré de sable ») était interdit dans un système autoritaire où il est le seul maître à bord. C'est le jeu de l'acteur tel que compris dans les règles « non-écrites » du cinéma que Bresson saborde; à ce système formaté, il en oppose un autre, visant la pureté dans tous les sens du terme.

S'il n'est donc pas le premier à recourir à des acteurs non professionnels, c'est Bresson qui le premier décide sciemment de leur utilisation exclusive. Sa position sur le jeu d'acteur est la suivante : « Le théâtre tue le cinéma (et le cinéma tue le théâtre)²⁸. » Selon lui, le talent de l'acteur au cinéma conduit à une fausseté et à une simplification, il nie la complexité de l'homme. L'acteur s'efforce d'imaginer la conception du personnage par l'auteur. Il constituerait, au cinéma, une antinomie par laquelle, de manière irrationnelle, on tente de mettre sur le visage d'une personne des traits qui ne lui appartiennent pas. Le théâtre étant un art marqué par les conventions, le cinématographe doit s'en différencier en les refusant systématiquement; le théâtre étant l'art de la recherche de l'extériorisation, de la projection de l'acteur du dedans vers le dehors, le cinéma doit donc être l'art de la recherche de l'intériorisation du modèle vers le dedans, sans que rien ne s'échappe. À l'opposé de Carl Th. Dreyer, Bresson impose un lien hiérarchique entre lui et ses modèles. Dans la prose qui définit son système, il exprime une certaine violence, un désir de *tuer* l'acteur et sa technique pour faire *naître* l'authenticité du modèle. Si Roberto Rossellini cherchait la ressemblance physique de l'acteur avec le personnage joué²⁹, Bresson recherche, quant à lui, une

²⁸ Robert Bresson, « Le Pickpocket sera un film de mains, d'objets et de regards », *Arts*, No 727, 17 juin 1959.

²⁹ Michel Estève, *Robert Bresson, la passion du cinématographe*, Albatros, 1983, p. 114.

« adéquation morale » du modèle avec les personnages imaginaires qu'il a écrits. C'est ainsi que de purs inconnus sont devenus les interprètes inoubliables de ces rôles intemporels tout en n'étant, selon les directions de Bresson, qu'eux-mêmes. Le modèle bressonien doit aplanir sa voix, son ton et refuser toute expression extérieure pour communiquer l'intérieur de son personnage. Bresson exige que ses modèles performant des gestes hiératiques. Sa conception particulière du « jeu » est un exemple fortement marqué d'ascétisme, fondée sur le désir de neutraliser les émotions et le retrait méthodique de tout signe susceptible d'afficher de manière trop ostensible le bouleversement. Selon lui, c'est la sobriété du ton et la retenue du personnage jumelée à un nombre de prises excessivement élevées qui vont permettre à une certaine émotion d'affleurer :

Les gestes qu'ils ont répétés vingt fois machinalement, tes modèles, lâchés dans l'action de ton film, les apprivoiseront à eux. Les paroles qu'ils ont apprises du bout des lèvres trouveront, *sans que leur esprit y prenne part*, les inflexions et la chanson propre à leur véritable nature. Manière de retrouver l'automatisme de la vie réelle. (N'entre plus en ligne de compte le talent d'un ou de plusieurs acteurs ou stars. L'important est comment tu t'approches de tes modèles et l'inconnu et le vierge que tu réussis à tirer d'eux)³⁰.

L'émotion doit naître de la « mécanique ». C'est par la répétition machinale des gestes que le modèle atteint de manière « rituelle » l'émotion et la vie à l'intérieur du cinématographe. Plus le modèle sera terne, plus l'enregistrement cinématographique le magnifiera pour en faire un déversoir de vérité : « Modèles. Ce qu'ils perdent en relief apparent pendant le tournage, ils le gagnent en profondeur et en vérité sur l'écran. Ce sont les parties les plus plates et les plus ternes qui ont finalement le plus de vie³¹ ». En ce sens, le modèle est le complet envers de l'acteur vedette, magnifié lors de la prise de vue et aplati à l'écran puisqu'ayant déversé sa vérité avant même l'enregistrement cinématographique.

Malgré cette semblance de sécheresse, le résultat est presque toujours surprenant du point de vue du spectateur : l'émotion est puissante et ressort de manière indéniable à

³⁰ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, op. cit., p. 70.

³¹ *Ibid.*, p. 75-76.

l'intérieur de cette façon de faire idiosyncrasique. Le but féroce de Bresson est de saisir, de « capturer », par la prise de vue, l'étincelle de l'acteur-créature vivante qui fournira la clef du problème qui est le tournage. Il s'agit donc bien là, pour reprendre Jean-Luc Godard, d'une recherche *sculpturale* de la forme humaine.

La surrogation, l'une des quatre catégories de l'ascèse que nous avons déclinées au début de notre thèse, doit beaucoup au christianisme et à l'orthodoxie russe, à la mythologie de « l'héroïsme » dans la sainteté. Pas étonnant donc de retrouver chez Robert Bresson en général, et dans la caractérisation³² de ses modèles en particulier, un exemple de la surrogation. Catholique, voire janséniste, Bresson applique la logique de morale « sainte » à plusieurs de ses protagonistes, que ce soit le curé d'Ambricourt dans *Journal d'un curé de campagne* (1951), Michel dans *Pickpocket* (1959), Jeanne d'Arc dans *Procès de Jeanne d'Arc* (1962) ou Mouchette dans *Mouchette* (1967). L'âne Balthazar, dans *Au Hasard Balthazar* (1966), en est peut-être l'exemple suprême. D'ailleurs, la mère de Marie dira vers la fin du film (juste avant l'enlèvement de Balthazar par Gérard) : « Il a assez travaillé, c'est un saint. » Balthazar subit un véritable calvaire, comparable à celui du Christ. Chaque action de l'âne est obligatoire dans le déroulement du film et la totalité de ses actions. Les mauvais traitements qu'il a reçus de ses propriétaires sont ainsi surrogatoires au même titre que les actions du soldat effectuées par obligation durant son service, mais dont les blessures subies en situation de combat sont perçues comme des marques de sacrifice pour la nation.

1.2.3 Le « système » bressonien : atteindre la transcendance à travers des machines

Le cinéma de Robert Bresson est ordonné d'une manière impressionnante, du moins à partir du *Journal d'un curé de campagne*. Chaque élément semble à sa place. Par son insistance farouche sur l'enregistrement mécanique, Bresson fait confiance à ce que certains théoriciens des débuts du cinématographe appelaient, tel Jean Epstein, « l'œil mécanique ».

³² Ou l'absence de caractérisation.

La caméra et le magnétophone sont des objets neutres qui enregistrent mécaniquement, automatiquement :

L'automatisme cinématographique règle la querelle de la technique et de l'art en changeant le statut même de « réel ». Il ne reproduit pas les choses telles qu'elles s'offrent au regard. Il les enregistre telles que l'œil humain ne les voit pas, telles qu'elles viennent à l'être, à l'état d'ondes et de vibrations, avant leur qualification comme objets, personnes ou événements identifiables par leurs propriétés descriptives et narratives³³.

Mais bien sûr, cet enregistrement mécanique a lieu dans tout type de film, puisque tout film est enregistré par une caméra³⁴. Il faut donc ce supplément que l'on appellera transcendance pour créer le « cinématographe ». L'enregistrement indifférent des machines cinématographiques permet de saisir des gestes qui ne sont perceptibles qu'à travers elles et non à travers la vision humaine : « Ce qu'aucun œil humain n'est capable d'attraper, aucun crayon, pinceau, plume de fixer, ta caméra l'attrape sans savoir ce que c'est et le fixe avec l'indifférence scrupuleuse d'une machine³⁵ ». Un lien quasi surnaturel entre la chance et la mécanique, entre l'ineffable et la technologie se crée alors :

Les gestes et les paroles ne peuvent pas former la substance d'un film comme ils forment la substance d'une pièce de théâtre. Mais la substance d'un film peut être cette... chose ou ces choses que *provoquent* les gestes et les paroles et qui se produisent d'une façon obscure chez tes modèles. Ta caméra les *voit* et les enregistre. On échappe ainsi à la reproduction photographique d'acteurs jouant la comédie et le cinématographe, écriture neuve, devient conjointement méthode de découverte. (Cela parce qu'une mécanique fait surgir l'inconnu, et non parce qu'on a trouvé d'avance cet inconnu)³⁶.

Bresson va encore plus loin que cela; pour lui, la caméra et le magnétophone sont des instruments de *divination* : « DIVINATION, ce nom, comment ne pas l'associer aux deux

³³ Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 8-9.

³⁴ À l'exception de films expérimentaux, comme certains réalisés par Stan Brakhage, par exemple.

³⁵ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 38.

³⁶ *Ibid.*, p. 69-70.

machines sublimes dont je me sers pour travailler? Caméra et magnétophone, emmenez-moi loin de l'intelligence qui complique tout³⁷ ». L'enregistrement cinématographique est donc, selon Bresson et son système, la façon d'atteindre cet indicible, ce *je ne sais quoi* qui révèle un état de grâce, celui de la divination cinématographique.

Bresson pose ainsi ce prédicat comme l'un des jalons de son « système », soit un ensemble de relations, un ensemble d'éléments en interaction dynamique, organisés en fonction d'un but. Selon Le Moigne³⁸, un système est érigé en *structure* et supporte une *fonction* qui a pour but de le faire *évoluer*. Le système peut être ouvert ou fermé. Un système fermé se rapproche d'une utopie, puisque les causes et les effets finissent par produire presque à chaque fois un système ouvert. Par ses velléités autarciques, le système de Bresson se veut, du moins de manière utopique, un système fermé, voire refermé sur lui-même. Bresson est l'exemple même du créateur solitaire qui agit dans le but de se démarquer de la société ambiante et de ses congénères. Par contre, il peut paraître contradictoire qu'il ait choisi le métier de cinéaste, métier de collaboration par excellence avec les techniciens et les acteurs, entre autres. Cependant, nous avons vu comment il agissait pour contourner cela, entre autres avec les acteurs, grâce à la création du « modèle », preuve exemplaire d'une démarche systémique, puisqu'inscrivant des règles et des fonctions dans le but de faire évoluer cette démarche. Son système, malgré une volonté de fermeture, ne peut cependant qu'être ouvert, ne serait-ce que par l'influence qu'il aura eue sur d'autres cinéastes, comme les frères Dardenne, Bruno Dumont, Jia Zhangke ou Darezhan Omirbaev.

D'un point de vue cinématographique, l'organisation systémique est repérable par les liens entre les différents films, tant au niveau des thématiques (grâce, transcendance, oppression, emprisonnement tant au propre qu'au figuré, solitude, recherche impossible de l'Autre) que des techniques (le modèle, les gestes, les inserts, la voix blanche, la compression de l'espace, la fragmentation, l'ascèse). Comment ne pas rapprocher ces différents personnages que sont le curé d'Ambricourt, Michel, l'âne Balthazar, Mouchette, Lancelot ou

³⁷ *Ibid.*, p. 138.

³⁸ Voir J.-L. Lemoigne, *La théorie du système général, théorie de la modélisation*, Paris, PUF, 1994 cité dans Daniel Durand, *La systémique*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, p. 5-31.

Yvon Targe? Ce sont des personnages en quête d'absolu, mais réduits à la solitude ou à la mort. Si Michel retrouve Jeanne, c'est à travers les barreaux d'une prison.

Un système est érigé structurellement dans le but d'atteindre un *objectif*. Celui de Bresson est de créer une nouvelle forme de cinéma, une forme que lui seul pratiquerait. Eisenstein et Godard ont tous deux aussi élaboré des théories cinématographiques que l'on pourrait apparenter à un système, mais ils ont fini par dévier de celui-ci pour créer autre chose. Eisenstein a tourné *Ivan le Terrible* et Godard s'est engagé dans le maoïsme, le tout débouchant sur l'organisation d'un tout nouveau système. On peut donc dire qu'ils ont opéré plus d'un système dans leur œuvre. Bresson n'a jamais dévié de sa matrice systémique d'origine. Pour lui, le cinéaste devient un « maître » au sens classique du terme. Il « ...prescrit et exclut, et par là clôt sa théorie³⁹... » du cinématographe.

Le fait que ce système soit né, comme nous l'avons déjà mentionné, de négations diverses et complexes, et qu'il ait trouvé à s'incarner dans une œuvre singulière, nous semble révélateur. Est-ce à dire que ce système devrait être appelé le bressonisme?

1.2.3.1 Ordre, rapports et fragmentations

Bresson recherche l'expression de la force émotionnelle et mystique par le rythme et la combinaison des images et des bruits. Pour lui, une image ne vaut pas pour elle-même, mais pour son rapport avec les autres images, entraînant une transformation *alchimique* d'elle-même au contact d'autres images placées sciemment à tel endroit plutôt qu'à tel autre dans le récit afin d'atteindre une forme d'articulation rarement atteinte au cinéma : « Démontez et remontez jusqu'à l'intensité⁴⁰ ».

³⁹ Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁰ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 56.

Bresson est aussi en quête d'une communion intime des objets présents dans le cadre avec l'être humain qui les manipule, qui vit à leur côté. C'est pourquoi son cinéma privilégie tant l'utilisation de l'insert. Il pratique une forme de dépouillement dans l'esthétique, basé sur un contrôle de la mesure, de la sobriété, de la concision et de la pudeur.

Le cinéaste devient ici, selon la systémique bressonienne, un « metteur en ordre » des sons et des images, et non plus un « metteur en scène », comme au théâtre. C'est cela qui produit l'art cinématographique, dans la visée qui consiste à joindre des plans qui, pris isolément, ne veulent rien dire, ne révèlent que la beauté de leur composition. À cela, Bresson préfère la fragmentation et la recomposition des photogrammes dans un ordre précis. Son montage est ainsi fondé, comme chez Sergueï M. Eisenstein, sur le sens entre les plans, mais il accentue l'importance accordée à l'*ordonnement* des plans davantage que ne le faisait le réalisateur d'*Octobre* et du *Cuirassé Potemkine*. Le lien le plus fort se produit entre deux plans, et non pas, comme chez Eisenstein, dans la résultante de deux plans qui en produiraient un troisième⁴¹. Son cinéma est l'art de l'écriture avec des images; sur le modèle de l'écrivain qui écrit des mots avec des lettres, Bresson écrit son film avec des images et des sons qu'il aplanit le plus possible pour pouvoir ensuite les mettre en ordre. Il parle d'aplanissement des images « comme avec un fer à repasser ». Il veut rendre les plans « pauvres », les dépourvoir de tout contenu psychologique, retirer le plus possible du plan pour n'en conserver que *l'essentiel*. Le plan atteint donc alors un statut indiciel à partir de la fragmentation, de l'activité de déchiffrement pour le spectateur qui doit *détecter* la partie manquante, que ce soit dans le plan lui-même ou dans la chaîne des plans. Le spectateur devient ainsi partie prenante du film, il devient le détective qui accompagne Bresson dans son travail de fragmentation ascétique du cinématographe. L'art de Bresson consiste à cacher les traces et à laisser le soin au spectateur de les trouver : « Les idées, les cacher, mais de manière qu'on les trouve. La plus importante sera la plus cachée⁴² ». Bresson révèle alors son côté *retors* : simplifier davantage ce qui est banal et dissimuler l'important. Cette

⁴¹ Voir Sergueï M. Eisenstein, *Film Form and the Film Sense*, Cleveland, World Publishing Company, 1964, p. 45-63 sur le montage dialectique et p. 72-83 sur les montages rythmiques et intellectuels.

⁴² Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, op. cit., p. 45.

« dissimulation » se trouve même, de manière systématique, dans l'idée qu'il se fait de ses modèles: « MODÈLES: Mouvement du dehors vers le dedans. (Acteurs: mouvement du dedans vers le dehors.) L'important n'est pas ce qu'ils me montrent, mais ce qu'ils me cachent, et surtout *ce qu'ils ne soupçonnent pas qui est en eux*. Entre eux et moi: échanges télépathiques, divination⁴³ ». Pour Bresson, le secret du modèle importe plus que la révélation de l'acteur chevronné.

Ainsi donc, les « images-mots » forment des « séquences-phrases » qui elles-mêmes créent des « films-textes ». Bresson accorde une importance *sine qua non* au montage, au rapport des images et des sons, lorsqu'il affirme : « La bande-image et la bande-son avancent parallèlement, comme des sœurs, plus lentement, plus vite, se rattrapant pour se donner la main⁴⁴. » Il préfère accorder de l'importance aux bruits plutôt qu'assurer une présence musicale. Tout au long de son œuvre, abandonnant toute musique extra diégétique, jugée destructrice et malsaine, il laisse le soin aux bruits de la vie réelle de faire figure d'accompagnement sonore : « Pas de musique d'accompagnement, de soutien ou de renfort. *Pas de musique du tout*. Il faut que les bruits deviennent musique. (Sauf, bien entendu, la musique jouée par des instruments visibles)⁴⁵ ». Au cinéma, la musique sert trop souvent de masque, de paravent servant à palier la médiocrité des images. Or, Bresson abhorre les masques, les choses « ajoutées ». Cela correspond, en quelque sorte, à son principe d'économie ascétique des signes. Introduire une musique dans un film, sur des images en mouvement, c'est aller à l'encontre du cinématographe : « Musique. Elle isole ton film de la vie de ton film (délectation musicale). Elle est un puissant modificateur et même destructeur du réel, comme alcool ou drogue⁴⁶ ». Employer ce « truc », cette astuce, *détruit* alors la relation entre le son et l'image : « Combien de films rafistolés par la musique! On inonde un

⁴³ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁴ Robert Bresson, *Cahiers du cinéma*, No 348-349, juin-juillet 1983.

⁴⁵ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 86.

film de musique. On empêche de voir qu'il n'y a rien dans ces images⁴⁷ ». La musique fait partie de ces « signes » cinématographiques dont Bresson veut faire l'économie.

Les films de Bresson supposent des gestes et des déplacements hiératiques. À travers le calme et la sobriété, il fait passer la force de la vie, l'émotion. Il accorde ainsi une importance capitale à la répétition des gestes et des phrases, au nombre élevé de prises, afin que le modèle atteigne son essence, sa condition d'*être* et non plus de *paraître*. On recherche aussi la surprise dans la mise en capture des modèles. C'est ainsi qu'on les fait répéter prise après prise afin qu'ils ne possèdent plus le contrôle de leur être et laissent toute la place à leur essence. Bresson fait ainsi quelque chose de neuf en transformant, en métamorphosant des matériaux à prime abord stériles. Il insuffle à des éléments inertes une vie miraculeuse et foisonnante en les juxtaposant les uns aux autres.

Les multiples variantes du cinématographe (jeu, cadre, lumière) ne se conjuguent pas toujours au même moment. Cela permet une recherche de manière incessante de la captation de l'ineffable sur pellicule. La joie du moment cinématographique demeure ainsi la part d'inconnu qui se dépose dans le plan au moment de son enregistrement et qui peut mener vers l'ineffable. Chaque plan est considéré égal aux autres, la même exigence devant être posée pour le plan du personnage principal et pour un insert d'une pomme sur une table. C'est ce qui fait de Bresson un cinéaste si exigeant : sa recherche continue de la perfection visant à « trouver l'ineffable ».

Bresson n'utilise presque jamais de plan généraliste (dans *Un condamné à mort s'est échappé*, on ne voit jamais de plan généraliste de la prison sauf à la fin et dans *Lancelot du Lac*, le tournoi n'est jamais représenté en entier dans le cadre). Le spectateur doit ainsi créer par lui-même un état toponymique des lieux. Ainsi, la fragmentation du plan devient l'antidote à la représentation. L'écriture se joue donc dans l'épure et la mise en relation de ces éléments « fragmentés ». On utilise ici la fragmentation pour créer, de manière ascétique, quelque chose de nouveau à partir de morceaux d'éléments anciens : « La FRAGMENTATION est indispensable si on ne veut pas tomber dans la

⁴⁷ *Ibid.*, p. 136.

REPRÉSENTATION. Voir les êtres et les choses dans leurs parties séparables. Isoler ces parties. Les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance⁴⁸ ».

1.2.4 L'apport du cinématographe: filmer le cosmique et l'Universel

D'un point de vue historique, l'œuvre de Bresson marque une cassure, une brisure d'avec le cinéma de l'avant Nouvelle Vague en France (et un peu partout en Europe). Ce cinéma soutenait un spectacle littéraire avant tout⁴⁹. Ses deux premiers films faisaient partie de ce type de cinéma dit « classique », pour lequel la linéarité schématique du scénario comptait avant tout. Les films étaient supportés par des vedettes au service de dialogues prépondérants, par un *star-system* bien établi où la littérature, voire le théâtre, étaient transposés dans le cadre cinématographique. Tout cela a changé, dans le domaine francophone, avec l'entrée en scène de la Nouvelle Vague (Jean-Luc Godard, François Truffaut et autres Jacques Rivette et Éric Rohmer). Plusieurs décennies auparavant, la disruption de l'Avant-garde cinématographique avait déjà brassé les cartes. Sous la prémisse d'un « Art total », certains cinéastes, comme Man Ray, Sergueï M. Eisenstein, Dziga Vertov, Jean Epstein, Marcel L'Herbier, Luis Buñuel, Hans Richter ou encore Abel Gance avaient créé des œuvres exigeantes, ayant pour but de dépasser l'art théâtral pour aller vers une exposition nouvelle, un art nouveau. On peut dire que la manière artistique érigée en système de Robert Bresson, s'inspirant de l'Art total et inspirant la Nouvelle Vague, partageait ces mêmes buts. Avec son refus du cinéma spectacle et des conventions du théâtre photographié, il veut sonner le glas d'un cinéma trop formaté. Il montre, par la création de son système encore en ébullition, que le cinématographe *est* par avance une écriture et qu'un souci littéraire n'est pas un passage obligé pour faire du cinéma. Pourtant, il s'appuie sur des

⁴⁸ *Ibid.*, p. 93-94.

⁴⁹ Voir Michel Estève, *op. cit.*, p. 120.

œuvres littéraires et se considère comme un auteur dans la pure lignée de la politique des auteurs glorifiée par la Nouvelle Vague⁵⁰. Il crée en solitaire, comme le fait un romancier.

Le cinématographe *est* l'art des rapports : rapports de l'homme avec le monde extérieur, entre les images et les sons, et des différents plans entre eux, ce que concrétise l'art du montage. Bresson fait l'éloge du rythme : « Films lents où tout le monde galope et gesticule; films rapides où l'on bouge à peine⁵¹ ». Cette propension à la vitesse des plans, à l'entrechoquement de ceux-ci, ira de plus en plus loin, film après film, jusqu'à ce qu'il atteigne la perfection de l'édification de son système dans son dernier film, *L'Argent*, film « impatient » parmi tous les films « impatients » du cinéaste. Le montage y est toujours hâtif, saccadé. Il y retranche le plus possible les éléments superflus pour aller vers l'essentiel : « On ne crée pas en ajoutant, mais en retranchant. Développer est autre chose. (Ne pas étaler)⁵² ». Il compresse : « Expression par compression. Mettre dans une image ce qu'un littérateur délaierait en dix pages⁵³ ». Arrivé à la fin de son parcours ascétique, il croit plus que jamais dans la force d'une image *épurée*.

Mais sa confiance va peut-être davantage au son, à son amplification, sa *distorsion*. Toujours dans son dernier film, le bruit amplifié des billets de banque donne à l'argent son caractère diabolique, la base de tous les maux dans ce film sinistre et pessimiste. Le bruit des francs devient une musique funeste qui appelle la mort. Dans le cinématographe, les bruits donnent ainsi la réplique à l'image dans une mise en rythme tout à fait particulière : « *Valeur rythmique d'un bruit*. Bruit de porte qui s'ouvre et se ferme, bruit de pas, etc., pour la nécessité du rythme⁵⁴ ». En outre, en préférant le son aux images, Bresson ébauche un système fondé sur l'économie du signe : « Lorsqu'un son peut remplacer une image,

⁵⁰ Il n'est pas étonnant, donc, que plusieurs des cinéastes phares de la Nouvelle Vague, comme Godard ou Malle, l'aient souvent porté aux nues.

⁵¹ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe, op. cit.*, p. 90.

⁵² *Ibid.*, p. 96.

⁵³ *Ibid.*, p. 95.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 53.

supprimer l'image ou la neutraliser. L'oreille va davantage vers le dedans, l'œil vers le dehors⁵⁵ ». Dans l'inconscient du spectateur, le bruit remplace l'objet et fait ainsi référence, en tant qu'indice, au Mal suprême : l'argent.

Si, tel que nous l'avons évoqué, le cinématographe est l'art des rapports entre le son et l'image, ces rapports n'induisent pas nécessairement une égalité entre les termes : « Si un son est le complément obligatoire d'une image, donner la prépondérance soit au son, soit à l'image. À égalité, ils se nuisent ou se tuent, comme on dit des couleurs⁵⁶ ». Il faut qu'il y ait un relais entre le son et l'image, qu'ils se complètent continuellement en alternance : « L'œil sollicité seul rend l'oreille impatiente, l'oreille sollicitée seule rend l'œil impatient. *Utiliser ces impatiences*. Puissance du cinématographe qui s'adresse à deux sens *de façon réglable*⁵⁷ ». D'ailleurs, s'il avait à choisir entre l'œil ou l'oreille, Bresson choisirait sans doute cette dernière, plus suggestive, qui laisse une plus grande place à l'imagination, à l'éveil du spectateur : « L'œil (en général) superficiel, l'oreille profonde et inventive. Le sifflement d'une locomotive imprime en nous la vision de toute une gare⁵⁸ ».

Bresson veut l'image au service du sujet traité et de l'aventure évoquée. La caméra interroge l'âme des personnages aux prises avec leur destin. Une forme de réalisme intérieur, à l'image des films de Carl Th. Dreyer, mais encore plus poussée, et qui justifie ainsi l'esthétique du dépouillement, d'une ascèse mesurée dans la sobriété et la concision, mais aussi brutale que la vie réelle. Le réel de Bresson ne doit cependant pas être contaminé par la *reproduction*. Tel un peintre non figuratif, Bresson « recrée » l'univers à partir de l'univers réel qu'il filme. Sa force réside aussi dans sa *réorganisation* du réel :

Le vrai n'est pas incrusté dans les personnes vivantes et les objets réels que tu emploies. C'est un air de vérité que leurs images prennent quand tu les mets

⁵⁵ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, *op. cit.*, p. 62.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 63-64.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 81-82.

ensemble dans un certain ordre. À l'inverse, l'air de vérité que leurs images prennent quand tu les mets ensemble dans un certain ordre confère à ces personnes et à ces objets une réalité⁵⁹.

L'esthétique bressonienne vise donc à restituer les rapports mystérieux de l'homme avec ses congénères, avec les objets qui l'aident à vivre et, dans une perspective ultime, l'univers⁶⁰. En effet, Bresson, par sa propension à fragmenter, à replacer le réel dans un ordre recréé par lui, interroge le mystère *universel* et recherche la vérité dans le *cosmique*. Cette vérité est le but ultime du cinématographe, c'en est presque l'unique débouché :

...le cinématographe – qui se distingue par là du simple cinéma – est un art paradoxal : fondé sur la saisie des apparences, il a une visée unique, la vérité. C'est l'axiome central de toute la théorie bressonienne, axiome d'autant plus remarquable qu'il donne un sens fort à ses termes : par « vérité », en effet, il convient d'entendre, non pas une vérité sociale, découlant d'un « programme de vérité » historiquement variable, mais plus crûment *la vérité*, rapportable au réel et à lui seul⁶¹.

L'histoire d'*Au Hasard Balthazar*, par exemple, n'est pas « historique », elle n'exprime pas un point de vue sociétal sur la société française de l'époque, elle est plutôt « cosmique ». On peut même parler de *concentration* cosmique ou d'observation de l'Univers discernable : la résultante du parcours moral des personnages n'exprime rien de moins que l'expérience *universelle et ontologique* de la vie sur Terre. Comme l'a mentionné Jean-Luc Godard dans un programme spécial de l'ORTF au moment de sa sortie, *Au Hasard Balthazar*, c'est comme expérimenter le monde en une heure quarante, de la naissance à la mort. Si l'œuvre de Bresson a souvent été affublée du qualificatif « métaphysique », nous pourrions affirmer qu'elle va plus loin : Bresson veut exposer la totalité de la vie éthique sur Terre et ses propriétés, de l'ingénuité à la cruauté. Les exemples de personnages innocents comme l'âne Balthazar et Yvon Targe dans *L'Argent* sont probants. Si l'on prend en compte le caractère inachevé de l'Univers, le but des protagonistes bressoniens, ou « modèles », est de vouloir

⁵⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁰ Voir Michel Estève, *op. cit.*, p. 125.

⁶¹ Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 10.

s'échapper de son carcan *infini*⁶². Mais, du moins à partir de *Balthazar*, cette échappée devient impossible face au grand Mal de l'Univers envahissant et contre lequel l'humanité doit s'avouer vaincue. Si bien des cinéastes se sont proclamés « métaphysiques », peu ont laissé une œuvre qui prend réellement en compte cette métaphysique que lui ont sans doute inspirée des écrivains comme Dostoïevski, Bernanos et Tolstoï. Pas étonnant alors que pendant toute sa vie, il ait voulu tourner un film sur *La Genèse*.

Au-delà de l'arbitraire, les scénarios de Bresson marquent aussi une propension pour la fatalité. Dans des œuvres aussi complexes qu'*Au Hasard Balthazar*, *Pickpocket*, *Le diable probablement...*, *L'Argent*, *Une femme douce* ou encore *Procès de Jeanne d'Arc*, le destin des protagonistes semble prévu d'avance, déterminé par une instance supérieure, divine ou diabolique. Selon Tony Pipolo, Bresson rejoint ainsi les tragédies sophocléennes⁶³. Les scènes se suivent dans un ordre méthodique, puisqu'elles sont ordonnées comme le sont les plans par son système personnel de montage. Comme Eisenstein et Vertov avant lui, il veut répondre à cette question : « ...comment, par une suite d'images en mouvement produite par photographie et montage, peut-on prétendre dire quelque chose sur le réel, sur le monde⁶⁴? » Des actions, des gestes, des sons et des mots mènent inexorablement à d'autres actions, gestes, sons et mots dans un esprit de prédestination sublime qui fait peur. Le spectateur sent bien que quelque chose ou quelqu'un de gigantesque, de plus grand que nature tire les ficelles. La progression est d'une logique imperturbable; une effrayante et effarante solution semble inévitable. Dans ses derniers films, nous avons l'impression de vivre une aventure *biblique* à travers la progression la plus banale des choses : les protagonistes y suivent un chemin de croix et l'histoire se termine par une apocalypse.

⁶² Voir Joseph Cunneen, *Robert Bresson : A Spiritual Style in Film*, New York, Continuum, 2003, p. 188.

⁶³ Voir Tony Pipolo, *Robert Bresson, A Passion for Film*, Oxford, Oxford University Press, p. 4-5.

⁶⁴ Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 23.

1.2.5 L'isolement des protagonistes et leur salut

L'isolement de l'être chez Bresson se traduit par certaines sensations, certains agissements, raisonnements d'un individu parmi un groupe, un refus de la transmission. Dehors, c'est la prison du monde. Dans la première partie de sa filmographie, les personnages sont des prisonniers qui mettent toutes leurs énergies à se libérer de ce qui les oppresse, à tenter une forme de communication, avant de s'abandonner au Mal.

Que ce soit dans la délivrance du *Condamné à mort* ou dans la désolation guerrière de *Lancelot du Lac*, la fin des films de Robert Bresson reste toujours marquante. Dans ses derniers films, la figure qui prend de plus en plus de place est celle de la mort, de l'abandon à la mort, souvent par le truchement du suicide. D'une manière extrême, Bresson veut dire qu'il est plus facile de trouver la paix dans la mort que dans la vie. Les personnages vivent souvent un calvaire (Balthazar, en particulier, mais aussi Ambricourt, Jeanne d'Arc, Michel, Mouchette, Yvon Targe) leur caractérisation, si minimale soit-elle dans le monde « modélisé » du cinéaste, s'apparentant à une qualité christique. La rédemption arrive alors, de manière totalement pessimiste, par le suicide. Par ailleurs, on les voit souvent lutter en eux-mêmes, mobilisés par une quête éminemment spirituelle et la découverte du sens de l'existence, un sens qui souvent, malheureusement, leur échappe.

La vision christique de Bresson passe, en l'espace de quarante ans, de l'humanisme au désespoir. Elle était tout d'abord fondée sur l'Absolu, sur le libre-arbitre ou, si l'on veut, la devise « Aide-toi et le ciel t'aidera ». Elle se situe donc à mi-chemin entre le fatalisme et le matérialisme. Le hasard agit souvent comme signe du destin (*Au Hasard Balthazar*, *Quatre nuits d'un rêveur*, *L'Argent*). Tel un démiurge, le cinéaste impose sa volonté : la main de Dieu tranche le destin des personnages (du moins jusqu'à *Balthazar*, après, c'est peut-être la main du Diable?). Dans ses six premiers films, l'affrontement de l'Homme avec le Mal est envisageable. Le combat semble être d'égal à égal dans un esprit possible de transcendance. Cependant, à partir d'*Au Hasard Balthazar*, la souffrance et l'injustice d'allure monstrueuse, voire démoniaque, prennent le dessus de façon de plus en plus radicale,

imposant leur chaos : le respect entre les protagonistes est évacué et l'être le plus innocent est rejeté, martyrisé par tous, préférant se laisser mourir dans ce qui semble être un atroce suicide. Bresson pousse son approche pessimiste jusqu'à induire que même les animaux préfèrent quitter ce monde barbare. Cela reflète donc le maniement de la transdescendance décrit par Jean Wahl : l'Homme (et l'animal!) perd de son immanence spirituelle et tombe littéralement dans une immanence satanique aux accents surréels. Le réel explose, sort de toutes parts ; l'innocence et la naïveté n'ont plus leur place. Comme le suggère Jean-Louis Provoyeur :

Le Mal n'est réductible à aucune logique et donc aucune logique narrative (la psychologie, le vraisemblable) ne peut en rendre compte. Le récit chez Bresson, est radicalement impuissant à l'expliquer, rongé par ce néant dans lequel bascule la raison. Aussi le Mal est-il le *dehors*, le trou noir du récit, de l'image, du modèle et c'est en cela qu'il s'apparente au sublime. Le Mal, comme dehors du récit, est l'Imprévisible, l'Impensable, l'Inimaginable, l'Imprésentable : le *réel*⁶⁵.

Plus on avance dans la filmographie, plus l'origine du Mal est diffuse et indistincte, avec pour exemple suprême son dernier film, *L'Argent*. Le combat individuel devient quasi impossible. Dans un retournement des plus pessimistes, Bresson nous montre un monde sans pitié où le Mal, insondable et inexplicable, semble autant s'attaquer aux bons qu'aux mauvais. Bresson se rapproche ainsi des écrivains dont il a adapté les œuvres : Bernanos et Dostoïevski. Ce climat d'une totale opacité où l'héroïsme est carrément abandonné au profit d'une dérive dénuée de sens ne peut ainsi trouver sa finalité que dans le suicide ou la violence. Bresson, l'anthropologue, livre ainsi un constat d'échec à ses congénères; et vu la grande force de son propos, on ne peut que s'incliner devant ce « rapport » : l'humanité, au lieu de tenter de s'élever vers un monde meilleur, s'enfonce plutôt dans une obscurité sans limites dont elle ne peut se dépêtrer.

Les deux derniers films de Bresson, *Le Diable probablement...* et *L'Argent* comptent parmi les films les plus oppressants qui soient. Comme l'affirme Kent Jones, la moindre

⁶⁵ Jean-Louis Provoyeur, *op. cit.*, p. 337.

étincelle d'espoir y reste cruellement absente. On y examine de manière réifiée la descente horrifique vers les enfers de la civilisation occidentale :

In his last two fiercely concentrated films, The Devil, probably and L'Argent, Bresson drifted to the edge of his « Christian universe » and measured the void beyond on behalf of his defeated protagonists. Those later works are like nothing else in modern cinema, as horrifying as they are lucid, as sure of the inherent beauty of the world as they are insistent on the recognition of its man-made horror⁶⁶.

Ce sont non pas des films « d'horreur » au sens littéral du terme, mais des films sur « l'horreur » du monde. Dans *Le Diable probablement...*, on sonde de manière incisive, visionnaire, le malaise d'une jeunesse désabusée et méprisée par l'État dans un monde négligeant totalement l'écologie; dans *L'Argent*, c'est la question de la mainmise du Mal sur le Bien qui est posée. *L'Argent* confirme ainsi le malaise présent dans *Le Diable, probablement...* Elle est bien loin, la liberté rédemptrice d'*Un condamné à mort s'est échappé*.

Pour bien comprendre la noirceur des derniers films de Bresson, référons-nous à la phrase-clé de *Pickpocket*: « Ô Jeanne, pour aller jusqu'à toi, quel drôle de chemin il m'a fallu prendre ». Cette phrase rend la communion des âmes possible, elle clôt le « miracle » final de *Pickpocket* avec assurance et dignité. Selon René Prédal, dans les derniers films, il n'y a plus de drôle de chemin transcendant, il y a l'errance, la folie des hommes et l'Apocalypse (fin de *Lancelot du Lac*)⁶⁷. Il s'agit malheureusement d'une victoire du Mal sur le Bien par le biais de la perte. Le meilleur exemple de cela provient sans doute de la scène de l'autobus dans *Le Diable probablement...* La simple mention du diable permet d'arrêter un véhicule bondé en marche. Il y a donc une ouverture non pas sur une transcendance divine, mais sur une transcendance pessimiste, voire satanique. De 1943 à 1963, Bresson tente de libérer ses personnages de la prison dans laquelle il les a enfermés; de 1966 à 1983 il enferme ses

⁶⁶ Kent Jones, « Robert Bresson », dans Bert Cardullo (ed), *The Films of Robert Bresson : A Casebook*, Londres, Anthem Press, 2009, p. 3.

⁶⁷ Voir René Prédal, « Robert Bresson : l'aventure intérieure », *L'Avant-scène cinéma, loc. cit.*, p. 19-21.

personnages dans leur prison intérieure. Il est à noter que le contexte concentrationnaire est présent dans les deux cas (*Un condamné à mort s'est échappé*, *Pickpocket*, *Passion de Jeanne d'Arc* dans le premier cas, *Lancelot du Lac*, *L'Argent* dans le deuxième, sans oublier les enclos de l'âne Balthazar, toujours dans une forme de prison, lui aussi). La prison demeure donc une métaphore de l'existence et le lieu idéal du cinématographe, au sens propre comme au figuré, dont le motif est la délivrance ou l'emprisonnement.

1.2.6 L'« Operator économe »

Le cinématographe tel que théorisé par Bresson peut paraître rébarbatif de prime abord; il peut même paraître simpliste. Pourtant, cette simplicité doit être comprise comme un synonyme de richesse en grande partie à cause de sa rigueur. Celui qui veut « appauvrir » ses plans offre pourtant ce qui est la plus belle leçon de virtuosité dans le langage cinématographique : une simplicité dans le dépouillement qui exclut toute forme de vide. Bresson fait même de ce dépouillement une exigence. Son art minimaliste rejette donc, encore une fois, les conventions, favorisant le symbolisme et la retenue. Sa réserve dans l'expression lui permet ainsi de *concentrer* l'impact de la violence de son message. Que dire de la fin de *L'Argent*, lorsqu'Yvon confesse ses crimes, dans un acte « suprêmement pascalien⁶⁸ » rappelant celle de *Crime et châtiment* de Dostoïevski?

Le réalisateur ne livre son message qu'à revers; il faut le décortiquer, le déchiffrer. Il se sert d'une partie pour livrer un tout. Dans *Pickpocket*, au lieu de montrer une action, il va se contenter de nous la faire raconter par son protagoniste. Dans *Lancelot du Lac*, au lieu, comme le ferait tout bon cinéaste hollywoodien, de présenter un tournoi médiéval dans toute sa splendeur, il nous montre ce qu'il y a de moins spectaculaire, soit les pieds des chevaliers et les pattes de chevaux. Les tueries entre adversaires se déroulent ainsi en dehors du cadre et ce qui crée le rythme de la séquence est le bruit des clairons annonçant chaque nouveau duel.

⁶⁸ Voir Keith Reader, *Robert Bresson*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 151.

Ce qui devrait être une scène de virile lutte à mort devient une séquence qui met le spectateur en transe face à une répétition fragmentaire et fragmentée de gestes et de prises de vue totalement excentriques par rapport aux conventions cinématographiques. La séquence ne met pas l'accent sur un héros, mais sur l'effort des chevaux qui galopent et convergent l'un vers l'autre, sur la poussière qu'ils soulèvent avec leurs sabots. Bresson, le cinéaste, se pose, pour reprendre les termes de Roland Barthes, en *Operator* alors que nous, spectateurs, sommes *Spectator*. L'*Operator*, c'est le producteur d'image, le « photographe » dans l'appellation de Barthes, celui qui produit l'image. Le *Spectator*, c'est celui qui la reçoit, c'est le « compulseur », l'assimilateur qui ressent des émotions face à celle-ci. À ces deux éléments, Barthes en ajoute un troisième, soit le *Spectrum* :

Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidolon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum* de la Photographie, parce que ce mot garde à travers sa racine un rapport au « spectacle » et y ajoute cette chose terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort⁶⁹.

Ce qui fait la force ascétique de Bresson, c'est qu'il subvertit totalement ce *Spectrum*. Dans son système dénué de toute forme de spectacle, le *Spectrum* est déformé, ce qui est filmé ne correspond plus au spectacle mais à l'absence de spectacle. Mais la marque de la mort, que Barthes associe à tout objet photographié, elle, reste. C'est ce qui rend son cinéma si paradoxalement « émouvant ». *Lancelot du Lac* débute par une scène des plus *gore*, totalement axée sur cette mort, alors que les films médiévaux débutent habituellement par des scènes de mise en contexte. Bresson met ainsi la violence là où il le veut et déstabilise le « *Spectator* » par une économie singulière des signes.

Comme il l'affirme dans ses *Notes*, il préfère parfois ne pas utiliser le plan d'ensemble pour visualiser l'espace : « *Économie*. Faire savoir qu'on est dans le même lieu par la répétition des mêmes bruits et de la même sonorité⁷⁰ ». Bresson aime ainsi à orienter son spectateur par le bruit plutôt que par l'image. Cette forme d'économie du signe trouve

⁶⁹ Roland Barthes, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Gallimard Le Seuil, 1980, p. 22-23.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 85.

peut-être son plus bel exemple dans *Un condamné à mort s'est échappé*, alors que l'intérieur de la prison dans son ensemble n'est jamais montré autrement que morcelé, ce qui déstabilise le spectateur, créant chez lui un manque de repères. Celui-ci assimile par la suite, grâce à une suite d'opérations intellectuelles, certains bruits comme celui des portes de cellule, entre autres, qu'il se met à reconnaître et à comprendre. Cette économie du signe prépare le moment transcendant de l'évasion finale où toutes ces déductions finissent par porter fruit.

1.3 Notes sur le cinématographe (1975): Pour comprendre la démarche bressonienne

Rédigé en deux phases (la première s'échelonnant de 1950 à 1958 et la seconde s'échelonnant de 1960 à 1974), *Notes sur le cinématographe* formule la synthèse écrite du système radical de Robert Bresson. Il y traite de son rapport aux acteurs, à l'économie du signe et au cinématographe. Le style du recueil est semblable à celui d'un soliloque syncopé. Les phrases, souvent déclamées sur le ton de l'action, comme si Bresson voulait donner des conseils à son lecteur potentiellement cinéaste, se suivent à un rythme effréné. Bizarrement, Bresson nous tutoie, nous prend à partie comme si nous serions des connaissances. Il n'y a pas de filtre entre lui et nous. En fait, c'est un style semblable à celui qu'on retrouve dans ses films, dans son montage, alors qu'il use des images et des sons comme des mots. La courte teneur du livre ressemble aussi aux films de son auteur : rapides, secs et condensés; il ne faut jamais trop en dire. Le paradoxe entre le ton de familiarité et la sécheresse du propos a d'ailleurs de quoi étonner le lecteur. Bresson utilise aussi de façon parfois exagérée les parenthèses. Elles sont partout, particulièrement dans la partie 1960-1974. Il semble que cela ait un but semblable à celui du montage dans ses films. Les parenthèses font figure de montage dans les idées et les mots. S'il veut faire apparaître une idée secondaire, subordonnée à une idée principale, il insert des parenthèses qui « hachent » davantage le style morcelé déjà présent. Les mots deviennent alors des entités séparées qu'il faut « monter » comme les plans d'un film.

Notes sur le cinématographe est un phénomène quasi unique dans l'histoire du cinéma. Différent des essais théoriques écrits par d'autres cinéastes comme Sergueï M. Eisenstein, Pier Paolo Pasolini ou encore Andreï Tarkovski, Bresson nous donne les clefs de sa philosophie, de son système sans aller aucunement du côté autobiographique. Mais surtout, les énoncés « d'actions cinématographiques » du livre se retrouvent pêle-mêle tout au long des quelques 138 pages. Le livre est matériellement petit et court.

Dans sa préface au livre, l'écrivain Jean-Marie Gustave Le Clézio, un autre contestataire des sociétés contemporaines, voit dans le texte de Bresson les goûts et les dégoûts du cinéaste, surtout son goût pour la précision et l'économie dans l'art : « Lisant ces notes, on ne peut s'empêcher de penser à l'art oriental, à la peinture de Hokusai, imprégnée de la philosophie du bouddhisme zen. C'est le même sens de l'économie des moyens, le même goût pour ce qui est sensuel, le même jeu avec les ondes des sens⁷¹. » Dans ses *Notes*, Bresson n'argumente pas en fonction d'une démarche logique, mais de manière non linéaire. Son système y est défini, mais de manière oblique, sans se retrouver dans un ordre précis. Parfois, certains énoncés consécutifs semblent avoir un lien entre eux, mais « ... ces notes jetées comme par inadvertance⁷²... » comme le dit Le Clézio, reprennent vite le dessus. Selon Le Clézio, le cinéaste est pourtant un exemple de rigueur et de recherche d'économie dans la volupté créatrice. Il esquisse donc ici un paradoxe, celui de la rigueur dans la volupté (ou est-ce de la volupté dans la rigueur?). Le cinéaste est un artiste solitaire agissant au milieu de bouffons ne pouvant égaler sa maîtrise, sa recherche de la perfection : « Année après année, Bresson progresse seul, le long de son chemin étroit. Chacune de ses œuvres est un bond au-dessus de ces vides vertigineux⁷³ ». Mais Le Clézio ne manque pas de parler aussi de la souffrance liée à cette démarche artistique si âpre et impérative. Bresson le solitaire crée une œuvre ascétique et janséniste, grave et prenante.

⁷¹ Jean-Marie Gustave Le Clézio, préface de Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 9.

⁷² *Ibid.*, p. 8.

⁷³ *Ibid.*, p. 10.

La réception d'une œuvre à sa sortie est souvent éclairante. Dans le cas de *Notes sur le cinématographe*, le recensement de quelques articles est éloquent. James Mark Purcell compare les aphorismes des *Notes* aux *Pensées* de Pascal⁷⁴. Pour lui, l'aphorisme est une façon de distiller l'expérience du travail. De son côté, Jacques Grant décrit la méthode syncopée et sans logique en écrivant que celui-ci « a su trouver la *forme* la plus simple, la moins enflée, bref la plus valorisante, pour non pas s'expliquer, mais apprendre (enseigner) ce qu'est cette création *inconnue* que le *cinématographe*⁷⁵ ». Selon Purcell, l'approche de Bresson infère que ses plus fortes idées et passages en disent plus qu'il ne développe lui-même⁷⁶. Nous retrouvons là la parcimonie et l'économie de Bresson qui veut garder le mystère du cinématographe même lorsqu'il veut le faire découvrir. Purcell compare même la façon d'écrire de Bresson au *Degré zéro de l'écriture* de Roland Barthes. Autant Léo Bonneville que Jacques Grant insistent pour affirmer que le livre d'aphorisme de Bresson est un pamphlet reflétant sa méthode toute personnelle : « Car Robert Bresson revient sans cesse sur cette notion de modèle qui marque bien l'idée qu'ils sont des individus traduits à SA façon⁷⁷ ». Bonneville avoue que l'œuvre de Bresson est altière et ascétique, donc difficile d'approche. De plus, son unique livre semble s'imbriquer avec le reste de son œuvre (cinématographique) :

Celui qui croit avec Bresson que le cinéma est une écriture trouvera ici une mine de pensées qui situe le cinéma à un niveau assez élevé dans le domaine de l'art et qu'il faut toute une ascèse pour s'y engager. Car Robert Bresson a pris le parti d'écrire avec une caméra. Ses films attestent qu'il n'a pas manqué à sa vocation. Et on peut se demander si ses films confirment ces notes ou si ces notes découlent de ses films. De toute façon, il y a une totale unité entre les uns et les autres⁷⁸.

⁷⁴ James Mark Purcell, « *Notes sur le cinématographe* de Robert Bresson » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35, No. 3 (Printemps 1977), p. 383.

⁷⁵ Jacques Grant, « *Notes sur le cinématographe* de Robert Bresson », *Cinéma*, No 206, février 1976, p. 187.

⁷⁶ J. M. Purcell, *loc. cit.*

⁷⁷ Léo Bonneville, « *Notes sur le cinématographe* », *Séquences : la revue de cinéma*, n° 83, 1976, p. 51.

⁷⁸ *Id.*

Dans une approche beaucoup plus critique, Grant avoue rester pantois face aux énoncés péremptaires de Bresson. Pour lui, Bresson est un grand paranoïaque qui veut autant cacher que créer. Il trouve donc une forme nouvelle à l'approche économique du cinéaste :

En fait, il y a un aspect paranoïaque et métaphysique, donc angoissé, extrêmement intéressant dans ce choix littéraire. Bresson détient la vérité et il condescend à la livrer. (...) Il y a incontestablement ici une des clefs pour comprendre une œuvre que l'auteur crée autant pour se cacher que pour se révéler⁷⁹...

Dans un article datant de 1994, au moment de la parution en poche de l'ouvrage, C. Musitelli concède que la première force du texte réside dans l'échange permanent entre théorie et pratique qui est, selon lui, au centre des *Notes*⁸⁰. Lui aussi compare ce livre à la démarche pascalienne, tout en ajoutant que le cinématographe de Bresson prend pour acte de foi de se défaire le plus possible des autres formes artistiques : « Écrites dans une langue très pure, à la rigueur toute pascalienne, ces quelques réflexions sont aussi un manifeste articulé pour une spécificité de l'art cinématographique par rapport à ceux qui l'ont précédé — peinture, littérature ou théâtre, ce grand antagoniste⁸¹ ». Notons tout de même, comme le mentionne Bonneville, que Bresson a finalement créé un art assez proche de la littérature, puisqu'il « écrivait avec une caméra. »

1.4 Conclusion

Le cinématographe de Bresson, empreint d'un ascétisme multiple et complexe autant dans la forme que dans le fond, a influencé le monde des arts au XXe siècle. Le mot le plus juste serait peut-être « scandalisé » ou « choqué ». En effet, véritable paradoxe, son cinéma repose tant sur la volonté de contrôle parfait d'un cinéaste exigeant que sur l'attente du

⁷⁹ Jacques Grant, *loc. cit.*, p. 188.

⁸⁰ Voir C. Musitelli, « Robert Bresson : *Notes sur le cinématographe* », *Les Inrockuptibles*, novembre 1994. Article consulté en ligne le 26 octobre 2012.

⁸¹ *Id.*

moment ineffable de la vie capté par hasard à l'aide d'appareils neutres. La chance et l'automatisme des gestes font donc partie du cinématographe de Bresson : « Les choses que nous réussissons par chance, quel pouvoir elles ont⁸² »! En effet, Bresson guette le moment non voulu du modèle, ce geste totalement réflexif qui procure une étincelle dans son monde aplani à dessein. Ainsi, ce cinéaste rigoureux et austère, qui semble prévoir tout à l'avance, inscrit-il son art dans la logique des probabilités et des potentialités : « À propos de l'automatisme, ceci aussi de Montaigne: *Nous ne commandons pas à nos cheveux de se hérissier et à nostre peau de frémir de désir ou de crainte; la main se porte souvent où nous ne l'envoyons pas*⁸³ ».

Robert Bresson est un artiste radical à tous les points de vue. Qui d'autre que lui irait dire que l'enregistrement cinématographique équivaut au meurtre de la prestation humaine sur pellicule? C'est pourtant ce qu'il affirme :

De deux morts et de trois naissances. Mon film naît une première fois dans ma tête, meurt sur papier; est ressuscité par les personnes vivantes et les objets réels que j'emploie, qui sont tués sur pellicule mais qui, placés dans un certain ordre et projetés sur un écran, se raniment comme des fleurs dans l'eau⁸⁴.

La création cinématographique serait donc une entreprise démiurgique composée de parties radicalement conflictuelles, soit la partie humaine (les modèles), la partie mécanique (la caméra, le magnétophone) et la partie qui crée, fragmente et reconstruit (Bresson lui-même). C'est sans compter l'écran, élément primordial dans le système bressonien, puisque différenciant totalement le cinématographe de son frère *ennemi*, le théâtre : « Comment se dissimuler que tout finit sur un rectangle de toile blanche suspendu à un mur? (vois ton film comme une surface à couvrir)⁸⁵ ». La dichotomie qui prévaut entre la partie humaine et la partie mécanique est percutante. Bresson semble en effet vouloir mécaniser la partie humaine

⁸² R. Bresson, *Notes sur le cinématographe, op. cit.*, p.133.

⁸³ *Ibid.*, p. 131.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 133.

et humaniser la partie mécanique. Il veut rapprocher des choses éloignées qui n'ont jamais été rapprochées auparavant : « Le lien insensible qui lie tes images les plus éloignées et les plus différentes, c'est ta vision⁸⁶ ».

Dans le contexte d'un art presque toujours avalé par le pouvoir de l'argent et du consumérisme, une œuvre aussi dissonante que celle de Bresson s'attaque aux fondements du cinéma (le vedettariat, la hiérarchie, le goût du public⁸⁷) a ses disciples, tel Bruno Dumont, mais confinés aux festivals. Il n'en reste pas moins que son influence (sur la Nouvelle Vague, entre autres) est considérable.

Ainsi donc, ce système peut avoir ses critiques. On peut surtout s'interroger sur cet impératif à rejeter les autres œuvres d'art, en particulier le théâtre. Jacques Rancière résume ainsi le système bressonien :

La logique de la « rupture du schème sensori-moteur » est une dialectique de l'impouvoir et de l'excès de pouvoir. C'est cette dialectique que l'on retrouve à l'œuvre dans la « cinématographie » bressonienne. Bresson voudrait la résumer dans le couple du « modèle » passif, reproduisant mécaniquement gestes et intonations commandés, et du cinéaste-peintre-monteur, utilisant l'écran comme une toile vierge et assemblant les « morceaux de nature » livrés par le modèle⁸⁸.

Ici, Rancière questionne la nature « démiurgique » du monde de Bresson. En effet, le cinéma bressonien s'inscrit dans un procédé d'écartèlement radical entre la toute-puissance du cinéaste et la passivité des modèles, entre, pour paraphraser Gilles Deleuze, l'image-temps et l'image-mouvement. Aucun autre cinéaste n'a autant « automatisé » ses interprètes. Pour Rancière, le cinéaste qui rejette systématiquement l'importation des autres formes d'art dans son cinématographe est finalement celui qui se sert le plus (et peut-être le mieux) de ces formes « extérieures ». En effet, Bresson veut un cinéma sans lien avec la littérature alors que la fameuse « voix blanche » de ses modèles provient directement de l'art littéraire : « La voix

⁸⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁸⁷ Voir Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 8-10.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 21-22.

dite “ blanche ” des films de Bresson est tout autre chose que la seule expression de la vérité arrachée au modèle. Elle est, plus radicalement, la manière dont le cinéma accomplit en l'inversant le projet de la littérature⁸⁹. » Cette façon de comprendre le système de Bresson n'empêche pas Rancière de voir en ce dernier le plus fort représentant du « cinéma pur », celui jadis idéalisé par Jean Epstein : « Plus que le cadrage du peintre et la construction du monteur, c'est cette invention sonore qui définit paradoxalement l'art du représentant exemplaire du “ cinéma pur ”. À l'image qui coupe le récit romanesque répond cette voix qui donne et soustrait en même temps du corps à l'image⁹⁰. » De plus, selon l'auteur, c'est du théâtre que proviennent les balbutiements de cette voix (*l'Inconnu*, *l'Inhumain* dans le théâtre d'Ibsen). Cette manière *a contrario* de comprendre le travail de Bresson montre que son cinéma n'est pas, en fin de compte, si réfractaire aux autres arts et que tout projet artistique, aussi fermé puisse-t-il vouloir être, revient toujours à s'émanciper dans un réseau de filiations et de possibles parentés.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 23.

CHAPITRE 2

CARL TH. DREYER

2.1 Les styles de Carl Th. Dreyer

Le cinéaste danois Carl Th. Dreyer réalisa son premier film, *Le Président*, en 1919. Déjà certaines des caractéristiques *ascétiques* du réalisateur sont présentes dans ce premier effort : pas d'artifices, pas de maquillage et un mélange d'acteurs professionnels et amateurs. Bien qu'il n'ait pas exploité qu'un seul style au cours de sa carrière, puisant dans différents genres, on peut cependant déceler chez Dreyer trois styles prépondérants : le *Kammerspiel*, l'expressionnisme et le style transcendantal. Selon Paul Schrader, ce sont les tensions entre ces différents styles qui ont fait la force des films de Dreyer et ont su assurer sa pérennité. Tensions entre le *Kammerspiel* et l'expressionnisme, deux styles diamétralement opposés, mais aussi tensions entre le *Kammerspiel* et le style transcendantal, tous deux opposés à l'expressionnisme. La relation entre les différents styles est presque mathématique, algébrique. Elle confère au cinéma de Dreyer une étrangeté de l'indicible.

Le *Kammerspiel* signifie littéralement « Jeu de chambre » et définit une forme de théâtre intime en réaction aux pièces élaborées du théâtre classique. Les deux figures de proue du *Kammerspiel* au début du XXe siècle furent Max Reinhardt et Johan August Strindberg. Le drame joué progresse généralement lentement, concernant une « famille » et est situé dans une « maison », ou du moins dans un lieu récurrent¹. Ces limites physiques et thématiques permettent ainsi de placer l'accent presque uniquement sur les profondeurs de la *psychologie* humaine. Selon Lotte Eisner: « Le *Kammerspiel*film est le film psychologique par excellence². »

¹ Voir Paul Schrader, *Transcendental Style in Film*, University of California Press, 1972, p. 114.

² Lotte Eisner citée par *Ibid.*, p. 115.

Le théâtre du *Kammerspiel* comporte déjà d'importants aspects ascétiques : la simplicité des décors et de la scène, le refus de la méthode déclamatoire, le réalisme systématique de chaque scène, la rigueur dans l'action et le symbolisme mesuré qui conceptualise toute l'intrigue. Pas étonnant donc de voir Dreyer transposer ces règles théâtrales dans le monde du cinéma. Le *Kammerspielfilm* est caractérisé par la sobriété des œuvres nordiques qui se traduit par une simplicité désarmante de ses effets. L'exemple parfait du *Kammerspielfilm* chez Dreyer demeure sans doute *Le Maître du Logis* (1925). Ce film met une emphase oppressante sur les gestes révélateurs, l'expression faciale des interprètes et les objets, le tout à l'intérieur de décors intérieurs fermés. Dreyer rejoint dans ce film la *Stimmung* allemande :

Dans un film allemand le souci de rendre une atmosphère en suggérant les « vibrations de l'âme » rejoint le jeu des éclairages. En somme cette « Stimmung » flotte aussi bien autour des objets que des personnes : c'est un accord « métaphysique », une harmonie mystique et singulière parmi le chaos des choses, une sorte de nostalgie douloureuse aussi qui, pour l'Allemand, se mêle au bien-être, une nuance imprécise de la « Sensucht », langueur colorée de désir, volupté du corps et de l'âme³.

En effet, *Le Maître du logis* est tout cela à la fois : un microcosme du désir mêlé au mystique dans une ambiance oscillant parfois sans transition aucune, tel que Lotte Eisner définit la *Stimmung*, vers la terreur.

À l'opposé du *Kammerspiel* se trouve l'expressionnisme, le style de toutes les extériorisations, le style de l'art du grotesque et de l'imaginaire servant le mythique. Alors que le *Kammerspiel* exprime le réalisme et la litote, l'expressionnisme développe l'exagération⁴. Comme point de rapprochement entre les deux styles, conservons en mémoire l'importance accordée à la psychologie.

³ Lotte Eisner, *L'Écran démoniaque*, Paris, Losfeld, 1990, p. 136-137.

⁴ Paul Schrader, *op. cit.*, p. 116.

Il semble évident que Carl Th. Dreyer ait été influencé par le cinéma expressionniste allemand — celui de Friedrich W. Murnau, Fritz Lang, Robert Wiene et Paul Leni, entre autres — notamment dans l'inclusion du *Chiaroscuro* (contraste entre la lumière et les ténèbres), les prises de vue angulaires et obliques, les bâtiments surréalistes et les figures distordues. Les adeptes allemands du *Chiaroscuro* expressionniste avaient déjà eux-mêmes été influencés par les tendances scandinaves : « Ne négligeons pas l'apport des cinéastes nordiques et surtout danois, qui envahirent les studios allemands, tels Stellan Rye, Holger Madsen ou Dinesen. Ils y apportèrent, avant même que le style expressionniste ne se soit défini, leur amour de la nature et leur sens du clair-obscur⁵. »

Le « caligarisme⁶ » est présent dans les films de Dreyer, tout particulièrement dans un film exemplaire et hypnotique comme *Vampyr*. Rarement aura-t-on vu ou deviné le sentiment de l'étrange avec autant d'acuité. *Vampyr* n'est pas, comme le *Nosferatu* (1922) de Murnau, un film sur la décrépitude liée au vampirisme et n'est pas non plus, comme le *Dracula* (1931) de Tod Browning, une tentative de « glamourisation » de ce phénomène. Il s'agit bien plus d'une tentative de saisir l'irréel, l'invisible avec la caméra, de saisir le caractère hypnotique qui peut lui être associé.

Chez Dreyer, l'expressionnisme formule aussi l'abstraction ou la réduction de l'instabilité spatiale dans une forme géométrique. L'abstraction déborde ainsi du carcan naturaliste et réaliste du *Kammerspiel* pour permettre une spiritualité au-delà de la visualité. L'abstraction de la psychologie de l'individu, autant du point de vue thématique que visuel, entre alors ici en œuvre. L'abstraction permet d'atteindre une certaine forme de spiritualité.

Outre son lien avec l'expressionnisme, le cinéma de Dreyer appartient au style transcendantal et s'oppose autant au *Kammerspiel* qu'à l'expressionnisme (avec qui il lutte

⁵ Lotte Eisner, *op. cit.*, p. 42-43.

⁶ Paul Schrader, *op. cit.*, p. 117. Le caligarisme est ainsi appelé parce qu'il fait penser au style torturé et « faux » utilisé par Robert Wiene dans *Le cabinet du Docteur Caligari* (1919), l'un des premiers films surréalistes.

pour le contrôle du *Kammerspiel*)⁷. L'exemple parfait du style transcendantal dans la filmographie de Dreyer reste *Ordet* et son personnage du « fou de Dieu », Johannès, accomplissant un miracle. Le style transcendantal a pour but de choquer le spectateur, d'anticiper une forme d'engagement de sa part. Il trouve dans le cinéma muet une filiation : « Si Dreyer a toujours été un cinéaste différent, singulier, inassimilable, c'est parce qu'il est resté, secrètement, un cinéaste marqué par le muet. Dreyer, plus que tout autre cinéaste, est resté attentif à la perception des choses, à la pulsation du muet⁸. » Dreyer reprend en quelque sorte la stratégie des intertitres employée dans les films muets⁹ en insistant sur la présence de l'écrit à l'écran, même dans les films parlants¹⁰ (*Ordet*, par exemple). Dreyer a aussi eu une préférence uniforme et exclusive pour le noir et blanc durant toute sa carrière (l'un des rares à ne jamais se laisser tenter par la couleur). Il a préféré développer des zones extrêmement subtiles de gris avec son chef opérateur, Henning Bendtsen. Dans ce monde fait de blanc, de noir et de gris, le blanc devient la couleur spectrale de la Mort : « La mise en scène de Dreyer est dominée par deux partis pris, reliés sans doute par une secrète nécessité: la blancheur et la lenteur¹¹. » Le blanc, référence dréyerienne absolue, est ici la couleur métaphysique de la limite de la vie, du passage entre la vie et la mort et du possible miracle de la résurrection.

Dans chaque film de Dreyer, un des styles prédomine. Certains films offrent parfois un amalgame de styles concurrents. Le *Kammerspiel* domine dans *Mikael* (1924), *Le maître du logis* (1925), *Deux êtres* (1945) et *Gertrud* (1964). L'expressionnisme est roi et maître dans *Vampyr* (1932). Le style transcendantal définit parfaitement le serein *Ordet* (1955) alors que le *Kammerspiel* semble torturé entre l'expressionnisme et le style transcendantal dans des chefs-d'œuvre comme *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) et *Dies Irae* (1943). Ces différents

⁷ *Ibid.*, p. 118.

⁸ Charles Tesson, « Dreyer en images », *Cahiers du cinéma*, No 354, décembre 1983.

⁹ Rappelons qu'il a débuté sa carrière dans le monde cinématographique en concoctant, entre autres, des intertitres.

¹⁰ D'où peut-être le respect assidu pour Dreyer d'un cinéaste comme Jean-Luc Godard, un autre fervent de « l'écrit à l'écran ».

¹¹ André Bazin, *Radio-Cinéma-Télévision*, No 313, 15 janvier 1956 dans Jean Sémolué, *Carl Th. Dreyer, Le mystère du vrai*, *Cahiers du cinéma*, 2005, p. 175.

styles démontrent la polyvalence d'un cinéaste qui mêle à dessein, de manière schizophrénique, des genres et des styles disparates, afin de créer une œuvre unique et exigeante. Il faut donc analyser son œuvre non seulement pour sa prédominance spiritualiste, mais aussi pour la forte impression sociale et politique qui en émane.

2.2 Les caractéristiques du cinéma de Carl Th. Dreyer

Carl Th. Dreyer s'est toujours considéré comme un humble artisan pratiquant « son métier » avec acharnement et labeur et s'efforçant de créer un ensemble unifié et « harmonieux ». Il ne s'est jamais vu comme un « maître » cherchant à réaliser des chefs-d'œuvre. Son humilité fut l'une de ses plus grandes qualités. Son utilisation précise de la technique sans que jamais celle-ci ne se subordonne à sa recherche fondamentale de l'ineffable, de ce qui ne peut pas être expliqué, fut un autre de ses traits marquants :

Je ne suis pas un théoricien du cinéma – je n'en ai pas les capacités. Je ne suis qu'un metteur en scène qui est fier de son métier. Mais un artisan, tout en travaillant, se forme des idées sur son travail. (...) Le film n'a d'autre possibilité de renouvellement artistique que de *l'intérieur*¹².

En fait, Dreyer a toujours construit son cinéma comme une architecture. Lorsque tous les éléments artistiques d'un film ont été intimement soudés et que pas un seul d'entre eux ne peut être modifié ou soustrait sans nuire au total des éléments, alors le film est une réussite comme le serait un bâtiment architectural. Cela est l'une des marques de l'ascétisme de Dreyer : le cinéaste doit toujours chercher ce qui est absolument « nécessaire » à son échafaudage artistique et ne doit jamais baisser son niveau d'intensité dans cette recherche. À l'instar de Bresson, il veut toujours aller à l'essentiel. L'un des éléments différents de la méthode de Bresson demeure cependant le jeu des interprètes. Là où le Français préfère le

¹² Carl Th. Dreyer, « Imagination et couleur », *Réflexions sur mon métier*, Paris, Cahiers du cinéma, 1983, p. 93. Tout comme Robert Bresson, Dreyer vise la révélation de ses protagonistes depuis leur intériorité (mettant lui-même en italiques le mot dans son texte). Mais, à l'encontre de Bresson, il se proclame « metteur en scène ».

soliloque de modèles renfermés sur eux-mêmes, le Danois privilégie plutôt une concordance sereine entre les interprètes.

Chez lui, il faut jouer vrai alors que chez Bresson, il ne faut pas jouer du tout. Il s'explique : alors qu'au théâtre, l'acteur doit accentuer ses mimiques, au cinéma, il doit plutôt les naturaliser. La force de l'acteur cinématographique repose alors sur le « jouer vrai » servant à démontrer l'authenticité de l'homme et, ce faisant, à l'éloigner du faux. Contrairement à Bresson, Dreyer n'accorde donc pas de sens péjoratif à la théâtralisation. Il n'est certes pas le seul à concevoir le jeu de cette manière¹³. Privilégiant une économie de la parole au cinéma, il préfère resserrer le plus possible le dialogue, ne garder que l'essentiel. Selon lui, la voix au cinéma, c'est l'identité la plus profonde du médium: contrairement au théâtre, le ton et le timbre de la voix y sont conservés, le rôle du cinéaste étant de réaliser l'harmonie entre la voix et l'acteur, entre les voix des acteurs.

Alors que Bresson affirme qu'il n'y a pas de scène dans le cinématographe, le studio devient, dans les derniers films de Dreyer, le lieu principal du tournage, la « scène » de l'action dramatique. Il conserve donc un aspect *théâtral* à son cinéma, lié à la force d'une expérience psychologique, contrairement à Bresson qui cherche à abolir toute psychologie.

L'une des particularités de Dreyer est qu'il préfère les visages sans fard, permettant de conserver le moindre tressaillement de l'acteur au moment où il joue la scène. Prenons ici l'exemple de Falconetti. Le fard efface le caractère de l'être humain, ses rides, sa représentation à l'écran. Il en révèle à la place tout le factice. Dreyer ne veut pas de cette fausseté. Le fard, de même que la diction, appartiennent tous deux au monde du théâtre¹⁴. Dans son œuvre, l'image relèverait non pas de l'imitation, mais de la plasticité. Quand vient

¹³ Après les mimiques exagérées liées au cinéma muet, il fallut, à l'apparition du parlant, instaurer une façon plus « réaliste » de jouer. On peut retrouver cela dans certains films de Jean Epstein et de Jean Renoir. L'arrivée du néoréalisme (De Sica, Rossellini, Visconti) viendra transformer de fond en comble le comportement de l'acteur au cinéma même si, de nos jours encore, les mimiques associées à celles du cinéma muet n'ont pas complètement disparues.

¹⁴ Carl Th. Dreyer, « Au sujet du style cinématographique », *Réflexions sur mon métier*, Paris, Cahiers du cinéma, 1983p. 68.

le temps de discuter de la direction d'acteurs, Dreyer a des opinions opposées à celles de Bresson. En effet, il utilise la comparaison de Stanislavski entre le metteur en scène et la sage-femme¹⁵. L'acteur « accouche » littéralement de son rôle et le metteur en scène doit le cajoler pour tirer le meilleur de lui-même. L'acteur prête toujours ses propres sentiments à ses rôles et le metteur en scène n'impose jamais à l'acteur son point de vue. Là où il rejoint un peu Bresson, c'est quand il affirme que : « le grand commandement pour un acteur sérieux est de ne jamais commencer de l'extérieur par l'expression, mais de l'intérieur par le sentiment ¹⁶».

Le cinéma de Dreyer n'est pas un système préconçu (comme chez Bresson), mais, selon les dires de Jean Sémolué, « une ascèse libératrice¹⁷ » où le cinéaste applique la création d'un monde intimement défini par sa sensibilité personnelle. Si nous avons vu que Robert Bresson avait mis en place une systémique (tout en y appliquant une ascèse étouffante, de plus en plus pessimiste), l'ascèse de Dreyer demeure une douce libération des *scories* du cinéma traditionnel. À partir d'un texte primaire souvent théâtral ou littéraire, il déconstruit, puis reconstruit, de façon poétique, dans l'abstraction. Il dépouille les textes des autres, les actions, les décors, de façon violente, extrême même, mais avec discrétion. C'est ce qui fait sa force, une force qui pourrait être qualifiée de *contradictoire, propre à entrer dans un chiasme* : « il assène des coups de hache avec douceur ». Une telle quête de simplification ne peut que déconcerter le spectateur non averti qui absorbe une œuvre de Dreyer pour la première fois.

Le cinéma de Dreyer se concentre en « une œuvre qui marque l'accomplissement d'un style au service de la pensée et du sentiment, et uniquement à leur service¹⁸. » Il semble puiser dans l'art classique un style où le détail devient l'image et l'expression de

¹⁵ Voir *Ibid.*, p. 69.

¹⁶ *Ibid.*, p. 70.

¹⁷ Voir Jean Sémolué, *op. cit.*, p. 171. La citation exacte renforce d'ailleurs notre propos : « Le credo de Dreyer n'est pas un système, mais une ascèse libératrice. »

¹⁸ Philippe Parrain, Barthélémy Amengual et Vincent Pinel, *Études cinématographiques : Dreyer, cadres et mouvements*, Paris, Lettres modernes, 1967, p. 7.

l'ensemble¹⁹. Dreyer n'est pas ce que l'on pourrait appeler un *créateur de narration*; il puise plutôt dans des sujets préexistants le tissu narratif de ses films. Son but n'est pas, tel Bergman, d'inventer une histoire à partir de rien, mais bien de « construire », d'« élaborer » finement un échafaudage d'images qui vont percer la muraille extérieure des personnages afin d'en révéler l'intériorité. Pour cela, point besoin de *créer* une histoire, un récit narratif antécédent pouvant largement suffire.

Sa recherche structurelle à partir de l'image cinématographique s'apparente à celle des *jazzmen* américains dans leurs recherches d'harmonie musicale dite « modale²⁰ ». Nous pensons ici à Miles Davis, Herbie Hancock ou encore John Coltrane²¹. En effet,

...le style de chaque œuvre est original et s'affirme autour d'un mode, d'un ton déterminé par le sujet. Le mode, une fois choisi, détermine à son tour tous les éléments de l'expression filmique, excluant tout ce qui serait susceptible de lui nuire, uniformisant entre elles toutes les parties du film, les faisant toutes converger vers un même point²².

Une autre comparaison pourrait être faite avec l'art pictural classique de Poussin. Miles Davis, Poussin et Dreyer, même combat? Si l'on se concentre sur le style et l'harmonie, c'est en effet l'hypothèse que nous pouvons avancer.

Une autre façon de mesurer la régularité esthétique du style de Dreyer est de se référer, comme le fait Philippe Parrain, aux lois de Focillon concernant les peintres Piero della Francesca et Alberti, soit les lois des vides et de la lenteur : « ...la loi des vides : "Il faut une solitude à l'image, des espaces en guise de pauses, pour que chaque forme ressorte avec

¹⁹ Voir *Ibid.*, p. 6.

²⁰ Dans son texte, Philippe Parrain parle de « modes ». Nous extrapolons l'appellation pour parler de « modalités » telles que celles utilisées par les *jazzmen* américains.

²¹ Un peu comme le cinéma de Jean-Luc Godard et de Marco Ferreri pouvait s'apparenter au *Free Jazz* d'Eric Dolphy, d'Ornette Coleman ou de John Coltrane après qu'il eut quitté la formation de Miles Davis. John Coltrane a fait du jazz modal *et par la suite* du *Free Jazz*.

²² Philippe Parrain, Barthélémy Amengual et Vincent Pinel, *loc. cit.*

vigueur” ; et la loi de la lenteur : “les mouvements suspendus au-dessus de l’écoulement du temps, semblent chiffrés pour l’éternité”²³. » Cela décrit bien ce que nous appelons l’ascèse ou, du moins, le *régime ascétique de l’image* chez Dreyer, où les images *blanches*, dépouillées, laissent place à la signification de l’objet, du personnage. La lenteur y contribue aussi, celle des longs plans séquences qui s’attardent sur des détails significatifs, qui sous-tendent une composition harmonique de l’image. L’impression de « vide » dans l’image découle de l’intention de Dreyer de tout réduire à l’essentiel, de tout concentrer vers le primordial.

Si les films de Dreyer relèvent de plusieurs styles, la progression d’une esthétique stylistique de sa part demande à être éclaircie. Dans *La Passion de Jeanne d’Arc* et *Vampyr*, le rythme progressif est fait de ruptures. *La Passion de Jeanne d’Arc* est un film de montage « furieux » où l’expressionnisme des cadrages n’a d’égal que la performance quasi « extraterrestre » de Falconetti. *Vampyr* est l’exposé littéral d’un flou visuel et narratif rempli d’énigmes et de « mauvais » cadrages à dessein. Parfois, nous avons presque l’impression d’être devant un montage en forme de cadavre exquis tellement la logique du film ne semble pas respectée. L’expressionnisme a ici davantage à voir avec le film d’épouvante et le mystère.

Dies Irae, *Ordet* et *Gertrud*, les trois dernières grandes œuvres, offrent un menu stylistique à l’exact opposé. Le montage effréné des deux films précédents est abandonné pour mettre à profit un rythme tout en douceur, des mouvements de caméra mobiles et languissants, des plans-séquences. Dreyer a nommé cet état de fait ses « gros plans coulants ». La présentation est ici presque documentaire, offerte dans un dépouillement de plus en plus hiératique. Selon Jean Sémolué, Dreyer dit vouloir atteindre le « vide » des grands mystiques, suivre leurs voies²⁴. Par cet approfondissement du vide, il permet à ses

²³ Focillon, *Piero della francesca*, p. 111 dans *Ibid.*, p. 10.

²⁴ Voir Jean Sémolué, *op. cit.*, p. 172.

personnages d'atteindre une humanité rarement vue au cinéma²⁵. Ses films, dénués de toute couleur, nous invitent à une douce méditation dont la violence du renoncement n'a d'égale que la profondeur de l'esthétisation. Cela devient en quelque sorte son idéal éthique et artistique, où tout ce qui n'est pas nécessaire doit désormais être omis. Contrairement à Bresson, il pratique une ascèse *dans* l'image et non *entre* les images. Son cinéma n'est plus, dès alors, centré sur la fragmentation, mais sur le dépouillement. Chaque image, chaque geste acquiert une puissance d'expression décuplée. Tout doit être *concentré* vers l'essentiel dans une recherche continuelle d'une harmonie de la composition. La précision et l'équilibre des mouvements d'appareil sont primordiaux dans un cadre qui est volontairement réduit. Dreyer recherche ainsi la matière à travers l'invisible : « C'est l'expression d'une certaine matière spirituelle ou plus exactement d'une circulation d'ondes invisibles que Dreyer cherche à capter à travers la transcription – fidèle jusqu'au documentarisme mais très soigneusement stylisée – de la vérité quotidienne²⁶. »

En fin de compte, les deux extrêmes chez Carl Th. Dreyer se retrouvent sans doute dans *La Passion de Jeanne d'Arc* (beaucoup de plans effrénés, dans une optique entre Eisenstein et Bresson) et *Gertrud* (un nombre restreint de plans-séquences statiques jamais vus au cinéma auparavant). Dans ses derniers films, plus particulièrement *Gertrud*, Dreyer devient un cinéaste du plan, de la composition du plan, de ce qui se retrouve à l'intérieur, soient les acteurs et les objets. « L'espace n'est plus déterminé, il est devenu l'espace quelconque identique à la puissance de l'esprit, à la décision spirituelle toujours renouvelée²⁷. » Cela ressemble à la manière de Tarkovski, mais Dreyer remplace les éléments de la Nature en décrépitude du cinéaste russe par la sécheresse symbolique des objets.

²⁵ Est-ce possible de relier cette humanité à celle revendiquée par Bruno Dumont dans son film du même nom (*L'humanité*, 1999)?

²⁶ Henri Agel, *Le cinéma et le sacré*, Cerf, 1961.

²⁷ Gilles Deleuze à propos de *Gertrud* dans *L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 165.

2.2.1 L'ineffable

Carl Th. Dreyer est sans doute l'un des cinéastes qui a poussé à son paroxysme la monstration de l'indicible, donc de l'ineffable, à l'écran. L'un de ses buts est de véritablement s'interroger sur la possibilité de l'existence d'un au-delà à partir de moyens cinématographiques. Dès que l'on parle de la possibilité d'un au-delà, il n'est plus seulement question de l'indicible, de ce qu'on ne peut dire, mais aussi de l'invisible, de ce qu'on ne peut voir. C'est sans doute dans *Vampyr* que cet état de fait est le plus présent dans l'œuvre de Dreyer. En effet, plusieurs séquences du film demeurent insaisissables, mystérieuses, illogiques. La trame tisse un lien entre l'inquiétant et le morbide, ce goût pour la mort qui semble faire entrer l'invisible dans l'image. Dans chaque plan, on sent une présence angoissante, une charge potentiellement maligne que l'on ne peut totalement identifier. Dreyer fouille l'espace en laissant le spectateur dans une double attente : l'expectative d'un événement devant se produire dans le plan et l'explication de cet événement. Or, souvent, rien ne semble se passer et rien n'est formulé, laissant ainsi le spectateur dans l'ambiguïté, *sentant* la présence de l'inexplicable sans vraiment en comprendre la teneur. Dreyer n'aborde ainsi jamais la transcendance de manière frontale, mais bien de manière latérale, détournée, sans que cela ne soit pour autant approximatif.

À la fin de *Gertrud*, lire l'invisible se résume non pas à lire le visage de Gertrud, mais à lire *dans* son visage, afin de comprendre ce qui se déroule dans son for intérieur. Le spectateur est censé saisir ainsi l'*existence* de Gertrud à travers son regard, sa quiétude assumée, ou sa pensée intérieure. Lorsqu'elle dit au revoir à Axel, son visage exprime tout le calme d'une vie ancrée dans l'expérience de l'ascétisme. En effet, pour elle, seul le fait d'avoir aimé compte. Elle veut que seuls les mots *Amor omnia* soient inscrits sur sa pierre tombale. Les plaisirs matériels ne sont pas importants, seul compte le plaisir de l'amour *platonique*. Et ce visage, empreint de sobriété et de sérénité, tient lieu de vérité. Dans son dernier film, Dreyer exprime l'importance d'une vie consacrée à la communion avec l'*invisible* plutôt qu'une recherche de la matérialité. L'esthétique du film et sa narration procèdent d'une même cohérence.

Cette esthétique particulière concorde avec les choix de thèmes qui sont toujours, d'après Amédée Ayfre, à la lisière de la psychologie et de la métapsychologie, du normal et de l'extra-normal²⁸. Les exemples sont nombreux dans sa filmographie : les inspirations mystérieuses rythmant *La Passion de Jeanne d'Arc*, l'étrangeté qui envenime tout l'ensemble diégétique de *Vampyr*, l'atmosphère de sorcellerie de *Dies Irae*, le mélange intrinsèque entre la folie, la mort, la foi et le surnaturel dans *Ordet* et, pour remonter un peu plus dans le temps, l'emprise tyrannique et la psychologie extrême du *Maître du logis*, un film qui, à première vue, semble pourtant sans ambiguïtés.

2.2.2 Le choix des sujets : vers la dédramatisation

Carl Th. Dreyer puise ses sujets dans le répertoire dramatique, les limitant ainsi dans le temps et l'espace. Cela ne produit cependant pas un cinéma dit « théâtral ». Au contraire, Dreyer utilise le matériau initial de la pièce pour ensuite tenter de *dédramatiser* l'action. Il privilégie ainsi le lyrisme et la méditation à la dramaturgie, recherchant une présence autre dans son cadrage distancié par rapport à l'action. Il ne favorise pas l'identification du spectateur à ses personnages, préférant une représentation stylisée du drame humain. Ce style a donc comme conséquence de réduire l'espace vers un monde à deux dimensions, vers l'art de la fresque. Ici, la fresque n'est pas assimilée à un symptôme de grandeur, mais à une réduction de l'intrigue à une suite de tableaux. Le style de Dreyer est donc différent du système de Bresson en ce sens qu'il inclut (de façon idiosyncrasique, il faut l'admettre) la représentation. En fin de compte, pour lui, le cinéma ne doit pas être du « théâtre filmé », mais du « théâtre en concentré »²⁹, réduit jusqu'à l'épure. À ce titre, il rejoint les formulations d'André Bazin sur le pouvoir et le devoir ontologique du cinématographe. Cependant, au lieu de vouloir opposer théâtre et cinéma, il voit dans le théâtre une origine du cinéma que le septième art subjugué et concentre. Faire du cinéma ne revient donc pas à filmer le théâtre,

²⁸ Amédée Ayfre, *Un cinéma spiritualiste*, Paris, Cerf, 2004, p. 201.

²⁹ Voir Fabrice Revault d'Allonnes, *Gertrud de Carl Th. Dreyer*, Paris, Yellow Now, 1988, p. 11.

mais bien à traduire, poétiquement, l'infinitésimal³⁰. Alors que filmer le théâtre tient d'une valorisation du dialogue, le cinéma concentrique de Dreyer met plutôt au premier plan l'écoute qui est en quelque sorte le contraire du dialogue, de même que la mimique, issue du muet.

C'est d'ailleurs là un des axes d'une progression esthétique et stylistique. Dreyer semble avoir parcouru un cercle de 360 degrés pour revenir, à la fin de son œuvre, vers une ode au silence, au cinéma muet de ses débuts. En effet, ses deux derniers films (*Ordet* (1955) et *Gertrud* (1964)) se complètent pour mener à une abolition des frontières entre le muet et le parlant. Ainsi, alors qu'*Ordet* draine, vide littéralement la parole par le miracle christique et divin (*Ordet* signifie d'ailleurs parole en danois), *Gertrud* devient une représentation *musicale* au cinéma, faisant accéder le cinéma au langage musical par le biais de la retenue temporelle³¹. On revient alors ni plus ni moins au muet à travers cet autre art du silence qu'est la musique³² : « Dreyer aurait ainsi (...) bouclé la boucle, du muet au silence retrouvé par-delà la parole. Il aurait, littéralement, franchi le mur du son. Aboli les frontières entre muet et parlant, cinéma et théâtre, choses et mots, corps et âmes³³. » Il s'agit là d'une belle démonstration de la dimension ascétique de son œuvre : une *expansion* progressive vers le mot (jusqu'à *Dies Irae* (1943)), puis une *régression* vers les choses. Ici, le mot régression n'est en rien péjoratif, voulant plutôt dire renoncement, épure. Dreyer désire avant tout installer l'âme au travers des choses et non plus montrer des corps à travers les mots. Il s'agit également là d'un cas limite de dédramatisation : réduire la « forme » théâtrale (dialogues, scènes, etc.) à sa plus extrême épuration, soit la musique.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Nous en revenons à la nature « modale » des films de Dreyer dont nous parlions plus tôt (voir notes 16 à 18 du présent chapitre).

³² Voir Fabrice Revault d'Allonnes, *op. cit.*, p. 12.

³³ *Ibid.*

2.2.3 L'au-delà comme étrangeté « mystique »

Tout en étant résolument ascétique, le cinéma de Carl Th. Dreyer essaie d'atteindre les limites de l'expérience de l'homme. Il faut quand même ajouter qu'à partir d'*Ordet*, les éléments tirés du merveilleux, du fantastique ou de l'épouvante (très présents dans *Vampyr* ou dans *Dies Irae*) s'amenuisent pour finir par disparaître au profit d'une *immanence* rarement expérimentée au cinéma. Le surnaturel n'apparaît plus de l'extérieur (sorcellerie, vampirisme) mais de l'intérieur théologique des protagonistes : « Plus rien ici qui s'apparente au merveilleux. Le sens religieux du monde échappe à la sensibilité. *Ordet* est une sorte de tragédie théologique, sans la moindre concession à l'épouvante³⁴. » L'univers créé dans les œuvres de Dreyer est toujours inquiétant, avec des présences occultes, toujours latentes, cachées derrière la façade de la tranquillité. C'est sans doute pourquoi il a inspiré tant de cinéastes évoluant dans le cinéma d'épouvante, de Terence Fisher à Mario Bava en passant par Dario Argento³⁵. Dreyer exprimait une profondeur inhérente au mysticisme qui permettait des échappées vers l'inconnu, un inconnu en général redoutable. Ce mélange d'étrangeté inquiétante et de mysticisme est d'ailleurs ce qui fait le caractère unique de son œuvre. Pourtant, l'espace y est extrêmement simplifié, les décors étant souvent réduits à l'essentiel, servant une démarche ascétique cohérente et entièrement structurée. Dans cet espace souvent presque vide, on ne retrouve que quelques objets significatifs, comme par exemple la pendule et le baromètre dans *Ordet*. Cela donne une nette impression de clarté. Les personnages incarnent un univers clos, traversé par des forces invisibles et poreuses. La caméra devient un microscope qui sonde des personnages devenant les protagonistes d'une sorte de prison entomologique. Le spectateur assiste ainsi, tel un témoin privilégié, à des scènes d'une rare intensité.

³⁴ André Bazin, *Le cinéma de la cruauté*, Paris, Flammarion, 1975, p. 48.

³⁵ Tout comme il influencera des cinéastes diamétralement opposés comme Jean-Marie Straub, Éric Rohmer ou Jean-Luc Godard, preuve de la richesse thématique et stylistique de son œuvre.

Pour bien comprendre ce sentiment d'étrangeté, il faut se tourner du côté de la mystique. Le mot « mystique » vient du grec *muo* qui signifie se taire, se fermer³⁶. Il s'agit également de l'initiation au mystère chrétien par le glissement des sens. Le mot « mystique » en tant qu'adjectif décrit la participation des croyants au Christ, mort et ressuscité, par le biais des célébrations liturgiques. En revanche, en tant que substantif, il désigne plutôt une expérience vécue par certains privilégiés qui s'unissent à Dieu dans un dépouillement radical, « ascétique », dans une vie de l'esprit.

Le mystique conserve un regard contemplatif et extasié vers la compréhension du mystère de Dieu (pour ceux qui croient). Du côté des athées, c'est le mystère qui se substitue à Dieu.

Selon Alain Houziaux, le mystère qui est au cœur même du mysticisme se décline en trois parties : la hauteur, la profondeur et la nudité des choses³⁷. La hauteur du mystère fait référence à la sensation de l'infini, de l'au-delà de tout, par exemple la contemplation de la voûte céleste. Pour bien comprendre cette hauteur, il faut aussi se référer au sublime kantien³⁸, à l'ouverture du phénomène au-delà de lui-même, à l'idée de son infinité.

Il faut aussi se référer à Freud et à son « inquiétante étrangeté », celle qui est liée à la quotidienneté, à la familiarité. Selon lui, « ...l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier³⁹ ». L'exemple de Johannès dans *Ordet* (1955) est ici probant : un membre de la famille se prend pour Jésus et un autre (Inger) ressuscite grâce à lui. Il faut se rappeler le sentiment des membres de la famille en rapport avec Johannès : il est toléré et pris en pitié parce qu'on le prend pour un fou étrange. Mais c'est lui qui triomphe à la fin, lui qui a la foi

³⁶ Voir Jean-Pierre Jossua, *Seul avec Dieu. L'aventure mystique*, Gallimard, 1996.

³⁷ Alain Houziaux, « La mystique, la contemplation et le mystère », *La mystique, une religion épurée?*, Les Éditions de l'Atelier, 2008, p. 16-17.

³⁸ Que nous allons définir et discuter plus en détail lors du chapitre 3.

³⁹ Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985, p. 215.

dans le mystère. Par contre, sa famille agit avec réticence, comme si son comportement et sa gestuelle l'effrayaient. Toujours selon Freud :

...un effet d'inquiétante étrangeté se produit souvent et aisément, quand la frontière entre fantaisie et réalité se trouve effacée, quand se présente à nous comme réel quelque chose que nous avons considéré jusque-là comme fantastique, quand un symbole revêt toute l'efficacité et toute la signification du symbolisé, et d'autres choses du même genre⁴⁰.

Lorsque Johannès se prend pour Jésus, le fantastique devient réalité et il fait alors, de façon tout à fait improbable, figure de symbole du Christ.

Cette étrangeté génère aussi de l'angoisse, comparable à ce que l'on éprouve au bord d'un gouffre. Les yeux du mystique, au bout d'un effort exténuant, s'ouvrent dans une lumière éclatante, éblouissante. Une corrélation est à faire avec l'*askésis* grecque et cette idée de la souffrance physique inscrite à l'intérieur d'une existence ascétique. Cette souffrance est, chez le mystique, autant physique que psychologique. Le fort contraste entre la lumière et les ténèbres, caractéristique du *chiaroscuro* expressionniste que l'on retrouve chez Dreyer, représente aussi le point de rupture du mystique entre l'angoisse ressentie au moment du contact avec l'étrange. En effet, celui-ci souffre alors en ayant l'impression de tomber dans un vide, puis aperçoit la lumière scintillante qui lui fait voir la joie de la transcendance. Une fois de plus, référons-nous à Freud, lorsqu'il affirme que : « ...l'étrangement inquiétant serait quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti⁴¹ ».

La grande majorité des films de Dreyer entretient un flou entre le réel et l'imaginaire, entre le naturel et le surnaturel, rappelant l'inquiétante étrangeté :

L'un des stratagèmes les plus sûrs pour provoquer aisément par des récits des effets d'inquiétante étrangeté (...) consiste donc à laisser le lecteur dans le flou quant à savoir s'il a affaire, par rapport à un personnage déterminé, à une personne ou par exemple, à un automate, et ce de telle sorte que cette incertitude

⁴⁰ *Ibid.*, p. 251.

⁴¹ *Ibid.*, p. 246.

ne s'inscrive pas directement au foyer de son attention, afin qu'il ne soit pas amené à examiner et à tirer la chose aussitôt au clair, vu que, (...) cela peut aisément compromettre l'effet affectif spécifique. Dans ses pièces fantastiques, E. T. A. Hoffmann a plusieurs fois réussi à tirer parti de cette manœuvre psychologique⁴².

Le but de Dreyer est ni plus ni moins que de créer un lien entre le monde des vivants et celui des morts. Si *Ordet* en est l'exemple le plus fort, des films comme *Vampyr*, *Dies Irae* ou *Gertrud* le montrent aussi à divers degrés. L'univers de Dreyer est donc un passage d'un état vers un autre voulant investir le monde du mystère, celui qui habituellement nous échappe. Le cinéaste révèle ainsi des présences autrement invisibles et, littéralement en tant que réalisateur, pose la réalité des signes par le dépouillement⁴³.

Ces présences inaperçues que Dreyer veut nous révéler à travers des gestes, des visages, des regards, sont des représentations du Bien et du Mal. Encore là, nous revenons à la racine biblique, à Dieu et à Satan. Il s'agit de transcendance et de transdescendance. Dreyer choisit de vaincre le Mal par la foi dans le mystère ou dans le miracle. L'invisible bénéfique affronte donc l'invisible maléfique dans une lutte morale. Ses sorcières et « folles » (*Dies Irae*, *La Passion de Jeanne d'arc*) meurent au bûcher dans une beauté cinématographique lourde et cruelle. Le Mal, une fois atteint, devient une force positive, car l'innocent tout d'abord vaincu, devient par la suite le véritable vainqueur. Est-ce à dire que derrière l'innocent se tient une force plus forte que le Mal?

⁴² *Ibid.*, p. 224. À noter que ce renvoi à l'automate nous inspire un double commentaire : d'une part, la manière dont Johannès se déplace dans tout le film, tel un automate et, deuxièmement, une référence aux modèles bressoniens. Est-ce à dire que l'inquiétante étrangeté se retrouve aussi chez Bresson? Ce pourrait être un début de réponse analytique à la réticence qu'éprouvent souvent les spectateurs des films de Bresson face à ses modèles. Serait-ce là une manifestation de l'inquiétante étrangeté?

⁴³ Voir Amédée Ayfre, *op. cit.*, p. 205. Ayfre affirme qu'il faut prendre le titre de réalisateur de Dreyer au sens le plus fort du mot.

2.3 L'exemple d'*Ordet*

Le film *Ordet* (1955) est basé sur le contraste entre l'importance et l'absence de la foi. Johannès croit qu'il est la résurrection du Christ, un Christ ressemblant, dans sa démarche physique, à un mort-vivant. Il est donc dans l'entre-deux monde, dans ce passage privilégié par Dreyer. Johannès semble semer davantage l'inquiétude que l'espoir chez les membres de sa famille, sauf dans le cas des enfants, en l'occurrence, celui de la petite Maren. L'intervention finale du miracle (la résurrection d'Inger), après le retour d'exil de Johannès, n'est donc pas une apologie du miracle, mais une apologie de la confiance en l'homme. En fait, pour Dreyer, le tournage d'*Ordet* fut une sorte de défi. Il voulait « ...se prouver à lui-même qu'il pouvait faire un film dans lequel était montré un miracle et le tourner de telle sorte que le spectateur croit au miracle⁴⁴. » Le souci de vraisemblance de Dreyer doit ici être relevé; en effet, alors que son but était de montrer l'« incroyable », il voulait quand même que le spectateur y *croie*. Inger, la ressuscitée, devient en quelque sorte la représentation du temps qui ne s'arrête vraiment jamais (nous faisons bien sûr ici allusion à l'horloge) ouvrant une réflexion sur le sens de l'existence.

Si Dreyer utilise souvent des sujets religieux dans ses films, il se livre aussi la plupart du temps à une critique des institutions religieuses. Celle-ci est à double tranchant : elle vise le comportement des institutions répressives à l'égard de l'individu et s'attaque au fondement de la croyance selon laquelle Jésus n'était pas seulement un homme. On suppose ici que les miracles ont une cause naturelle reposant sur ce que Dreyer nomme la « cinquième dimension », celle du *psychisme*. C'est ce qui fait toute l'ambiguïté de la Nature et de la Mort dans le film. La recherche de Dreyer exprime la volonté de croire dans une forme de sacré, une sorte de mystique, car il n'est pas nécessaire d'être croyant pour entrer dans la mystique.

⁴⁴ Maurice Drouzy, *Jésus de Nazareth/Médée*, Paris, Cerf, 1986, p. 13.

2.3.1 Les miracles de Jésus

Selon René Latourelle, dans les Évangiles, l'intervention de Jésus est toujours nécessaire⁴⁵. La gravité de la maladie n'influe pas sur son intervention. Le Christ mise sur sa simplicité et sa maîtrise de soi et ce, sans s'appuyer aucunement sur la suggestion ou la magie. Sa parole de commandement est habituellement accompagnée d'un geste symbolique très humain. Les miracles n'interviennent jamais de manière punitive et n'exploitent ni la peur, ni la superstition du peuple. Les deux familles rivales dans *Ordet* sont très superstitieuses. Le miracle de Johannès servira, entre autres, à atténuer cette superstition et à rapprocher les familles dans un mystère qui prendra alors une forme résolument œcuménique.

Selon la tradition johannique⁴⁶, dont s'inspire manifestement Dreyer⁴⁷, les miracles du Christ suivent à peu près toujours le même schéma. On y trouve d'abord l'introduction, la rencontre avec le malade ou ses proches. Contrairement aux Synoptiques, les miracles johanniques n'incorporent pas de supplications au Christ. Puis vient la réalité du mal: Jésus face à la maladie qu'il doit affronter et qui « voit » littéralement le malade ou le mort, ce qui le décide à agir. La dernière étape est l'acte souverain de Jésus qui, d'un geste ou d'un mot, ressuscite le mort ou guérit le malade. Jésus se sert uniquement de sa Parole et non de la foi miraculeuse pour accomplir son acte thaumaturgique. C'est grâce à sa propre personne qu'il accomplit le miracle⁴⁸. Advient alors l'attestation de l'effet de l'acte, quand le mort se dresse ou le malade voit sa maladie disparaître de façon inexplicable. Enfin, il y a la finalité du miracle, la glorification par la visite de Dieu. La Vie éternelle fait alors irruption parmi les

⁴⁵ Voir René Latourelle, *Miracles de Jésus et théologie du miracle*, Cerf, 1986, p. 82-85.

⁴⁶ En opposition à la tradition synoptique. La tradition johannique s'inspire de l'Évangile selon saint Jean alors que la tradition synoptique s'inspire des trois autres évangiles (Luc, Marc, Matthieu).

⁴⁷ On n'a qu'à se référer au nom de son personnage principal, Johannès, pour s'en rendre compte.

⁴⁸ Xavier-Léon Dufour, « Les miracles de Jésus selon Jean » dans *Les miracles de Jésus : Parole de Dieu*, Seuil, 1977, p. 272-273.

hommes⁴⁹, donnant lien à un rassemblement autour de la foi où tous sont conviés pour se soumettre à la gloire divine. L'exemple du tableau final d'*Ordet* est probant, alors que tous les personnages principaux du film se trouvent rassemblés autour du cercueil d'Inger, tout juste décédée. L'élément le plus fort de ce rassemblement provient de la réunion des deux familles rivales dans le film. *Ordet* est aussi une bataille entre le catholicisme (famille du patriarche Borgen) et le luthéranisme (famille de Peter). Le miracle final associé aux miracles christiques permet une paix autour de la foi non plus sectaire, mais universelle.

Jean utilise les termes de « signes » (*sèmeia*) et d'« œuvres » (*erga*) pour parler des miracles christiques⁵⁰. Les miracles ne sont donc pas pour lui des actes de puissance mais des œuvres signifiantes de la Parole de Dieu parmi les hommes, œuvres discrètes et humbles, deux caractéristiques propres à Dreyer et son cinéma. Remarquons d'ailleurs une différence certaine avec les apocryphes de l'Antiquité grecque qui recherchaient le merveilleux pour le merveilleux. Le style unique et discret de la thaumaturgie christique est repris par Dreyer dans *Ordet*.

Le miracle se produisant à la fin d'*Ordet* illustre les diverses fonctions des miracles christiques⁵¹. Il a tout d'abord une fonction de communication de la *parole* du Christ. Fait intéressant, la traduction française du titre danois du film est justement *La Parole*. Cette communication est en fait, de manière plus profonde, une tentative de communion du salut éternel. La deuxième fonction est celle de la révélation du mystère par la délimitation singulière de gestes et de paroles. Dieu est parmi nous, il nous montre sa présence et la possibilité que nous le suivions un jour dans le monde invisible de l'au-delà, celui que Dreyer essaie de rendre perceptible dans ses films. La troisième fonction est l'attestation, celle qui légitime, qui confirme la relation entre Dieu et les hommes. La dernière fonction, celle de libération, est la plus facile à identifier dans *Ordet*. La libération permet aux deux familles rivales de se retrouver dans le geste et la parole du miracle, de se libérer du carcan religieux

⁴⁹ *Ibid.*, p. 271.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 270.

⁵¹ Voir R. Latourelle, *loc. cit.*, p. 341-346.

traditionnel pour se réfugier dans l'exutoire de la parole du Christ transmise à travers Johannès.

2.3.2 L'adaptation d'*Ordet*

Dès 1932, Carl Th. Dreyer a voulu adapter la pièce de Kaj Munk⁵². Il a été frappé par cette pièce et par la manière audacieuse de Munk de poser les problèmes d'ordre religieux ou de croyance. Ce n'est cependant que vingt ans après, qu'il a élaboré son scénario. Le film est finalement sorti en 1955. L'adaptation de la pièce fut plus difficile qu'on ne le croyait au départ. Le théâtre a d'autres lois que le cinéma. Adapter une pièce de théâtre au cinéma est donc une entreprise faite d'écueils. Selon Dreyer, la transposition au cinéma doit être un exemple d'ascétisme par la purification des répliques et des scènes. Il faut resserrer, simplifier, condenser autant que possible. Il faut également supprimer tout ce qui ne favorise pas l'idée centrale⁵³. La « simplification » cinématographique devient ainsi idéale lorsque le cinéaste réduit le texte d'origine. Il faut d'abord s'approprier Kaj Munk, puis l'oublier. Le but de Dreyer était de tirer un film de la pièce et non pas de filmer une pièce de théâtre.

Dreyer témoigne d'une démarche ascétique en ce qui concerne les objets présents à l'écran. Il remplit le cadre d'objets révélateurs pour ensuite élaguer, en enlever certains au cours du tournage, ne gardant au bout du compte que les objets pouvant caractériser les personnages. C'est pourquoi les cadrages de Dreyer, surtout dans cette partie tardive de sa filmographie, peuvent paraître si « vides » et déstabiliser le spectateur. Pourtant, cette démarche devient vite la seule qui prévaut. Le meilleur exemple en est l'utilisation de l'horloge dans la chambre d'Inger, symbole du temps arrêté et repris après la résurrection. Ce sont donc les objets symboliques qui résistent aux choix de Dreyer, les objets qui expriment la vérité des personnages. En effet, la chambre mortuaire est pour ainsi dire vide. Le cercueil, placé au centre de la pièce est encadré de deux grands rideaux blancs. Les murs, également

⁵² Carl Th. Dreyer, « La réalisation d'*Ordet* », *op. cit.*, p. 85.

⁵³ *Ibid.*, p. 86.

d'une blancheur immaculée, sont exempts de tout artefact, si ce n'est cette fameuse horloge qui vient symboliser le « retour » du temps avec le « retour » de la vie, mais aussi *l'arrivée* du divin et l'accomplissement de son miracle⁵⁴.

À l'instar de *Gertrud*, *Ordet* est un exemple de fluidité dans le montage. L'effacement des effets et de la diversité des angles visuels nous montre un cinéaste de plus en plus enclin à un ascétisme sévère, presque janséniste, s'exprimant par une *mise en film* qui ne s'asservit pas aux données théâtrales. Certaines scènes, qui ne sont qu'évoquées dans la version théâtrale, sont ainsi insérées dans le film. Le rythme de celui-ci, par rapport au rythme de la pièce, est également différent : au lieu de faire ce que les autres cinéastes adaptant une pièce au cinéma font habituellement, c'est-à-dire ajouter des décors (parfois naturels) et ouvrir l'espace, Dreyer ressert plutôt les décors par rapport à la pièce. Si bien qu'à la fin du film, le mouvement se fait exclusivement autour du lit de la malade. D'ailleurs, presque tout le film se joue dans deux lieux contigus : la salle de séjour et la chambre de la malade⁵⁵. Dreyer *ajoute* aussi certains éléments comme la fugue initiale de Johannès juste après le générique. Il n'exclut cependant pas certains autres décors, notamment dans les séquences se déroulant chez Peter alors que la pièce n'y cadrerait qu'une seule scène. Dans le film, on revient souvent chez Peter, tel un *leitmotiv* scénographique permettant l'affrontement entre les deux pères et la réconciliation finale si prenante. Dreyer construit donc lui aussi, en filigrane, sa propre narrativité.

⁵⁴ Notons l'usage totalement inversé par William Friedkin (s'appuyant sur le scénario de William Peter Blatty) dans *The Exorcist* (1973) où la présence sinistre du Démon est signalée par *l'arrêt* d'une horloge lors du prologue. Si Dreyer exprime la transcendance, Friedkin et Blatty expriment, quant à eux, la transdescendance.

⁵⁵ Jean Sémolué, « La maturité et ses certitudes », *op. cit.*, p. 125.

2.3.2.1 L'importance de la foi et du miracle

Tout, dans *Ordet*, ramène aux questions de foi, de croyance⁵⁶. Le titre (*La Parole*) vient de cette phrase de Johannès alors qu'il accomplit le miracle : « Donne-moi la parole, la parole qui peut redonner la vie aux morts [...] Inger, je te l'ordonne au nom de Jésus-Christ, lève-toi. » Le portrait du théologien Grundtvig à Borgensgaard, celui qui représente l'idéologie chrétienne des Borgen, exprime leur penchant pour un christianisme dynamique en totale opposition avec le luthéranisme « pur » de Peter et sa Mission Intérieure. La famille Borgen est d'ailleurs plus sympathique et enjouée que la famille rivale. Il y a donc opposition entre les « chrétiens réjouis » et les « faces d'enterrement » tout comme il y a une opposition entre les deux chefs de famille.

Dreyer reprend la critique de l'auteur Munk alors qu'il remet en question l'élitisme de Peter, son intérêt morbide pour une foi pure. Celui-ci souhaite même la mort d'Inger « au nom de Jésus ». Cela est la complète inversion de ce qui se déroule dans le film, puisque c'est grâce à « Jésus » (sous les traits de Johannès) qu'elle ressuscitera. La confiance dans la vie triomphe ainsi de l'attente de la mort. Le film est rempli de prédictions, de négations, d'allusions et d'espérances face au miracle final. Il questionne, en fin de compte, les relations entre la croyance, les superstitions et la science, tout en remettant au centre du débat l'importance des Livres saints. Les débats entre le docteur et les personnages « croyants » du film en sont le meilleur exemple. L'un des thèmes centraux du film reste celui de la division ou de l'union possible entre la croyance et la science. Cela est aussi au centre de l'appareil argumentatif du philosophe Kierkegaard rattaché au paradoxe qui lie la religion et la science, et qui a inspiré en partie la pièce, puis le film :

Le paradoxe prospère à l'ombre des conflits. Si la science est une rébellion contre l'ordre de Dieu qui pose le monde dans une éternité inaltérable, la religion ou le christianisme avance elle aussi sa propre rébellion. C'est donc rébellion contre rébellion (contre Dieu et contre la nature), sauf que dans le cas religieux une contradiction se lève sous l'horizon divin – si la religion est une

⁵⁶ Voir *Ibid.*, p. 137.

rébellion contre l'ordre de la création, Dieu est pris à son propre piège; il combat ce qu'il a pensé, exécuté, et devient son propre contradicteur car il est en rébellion à l'égard de lui-même. Le christianisme fomenté un antagonisme en direction du monde et une contradiction dans le rapport à une nature humaine, qui préfère le plaisir, l'agréable, le chatoiement des sens, à la souffrance, à l'austérité d'un rapport, ou la conservation de soi à la mort même transcendentalisée – le christianisme est la « séparation d'avec le monde » qui traduit son désir d'élévation et d'arrêt à un palier supérieur incompatible avec l'ordre ou le désordre immédiat du monde⁵⁷.

Nous trouvons là, chez Kierkegaard, le dilemme présent à l'intérieur du film de Dreyer et qui anime notre recherche. Johannès est celui qui se dresse face au conservatisme de ses congénères; il s'élève au-dessus du monde scientifique et religieux. Il prouve que la vérité réside justement dans cette « mort transcendentalisée », et non dans la jouissance des plaisirs sensuels. La véritable croyance en Dieu ne réside pas dans les superstitions ou dans le rationalisme scientifique, mais dans une innocence *transcendantale* réifiée permettant par le fait même de vaincre la mort et d'atteindre l'éternité. Johannès ébranle le paradoxe et la contradiction qui doivent laisser place à la pureté de la croyance inébranlable.

2.3.2.2 Les références picturales en rapport avec Johannès

Johannès est un personnage qui « échappe » à son entourage, qui n'est pas à sa place dans un milieu paysan. Au début du film, il fait un long sermon sur la lande où il scande d'une voix altière et gutturale : « Et toi... Et toi... Et toi... ». Jean Sémolué compare cette prédication au « Et vous... Et vous... Et vous... » de Jeanne d'Arc à ses juges⁵⁸.

Dreyer a utilisé plusieurs références picturales pour créer le personnage de Johannès. Plus particulièrement, il s'est inspiré d'Ernst Barlach et de Grünewald. L'examen de

⁵⁷ Sören Kierkegaard, *Christ – Fragments extraits du Journal*, Bazoges-en-Pareds, Vendée, 1937, p. 36 dans Edmundo Morim de Carvalho, *Paradoxe sur la recherche : Sérendipité, Plaiou, Kierkegaard, Valéry, Variations sur le paradoxe 5*, Vol. 1, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 94-95.

⁵⁸ Voir Jean Sémolué, « La maturité et ses certitudes », *op. cit.*, p. 137.

quelques-unes de leurs œuvres permet de saisir la genèse du personnage. Débutons par des photogrammes de Johannès, incarné dans le film de Dreyer par l'acteur Preben Lerdorff Rye.

Photogrammes tirés d'*Ordet* (1955)



Figure 2 - Johannès prêchant dans la lande dans *Ordet* (1955) de Carl Th. Dreyer



Figure 3 - Johannès tenant une chandelle dans *Ordet* (1955) de Carl Th. Dreyer

Ernst Barlach (1870-1938)



Figure 4 - *Das schlimme Jahr 1937 (L'année terrible 1937)* 1936. Sculpture d'Ernst Barlach



Figure 5 - *Das Wiedersehen (Vous le verrez bientôt)* 1926. Détail d'une sculpture d'Ernst Barlach



Figure 6 - *Anno Domini MCMXVI Post Christum Natum* 1916. Gravure d'Ernst Barlach



Figure 7 - Johannes debout et le père Borgesen assis dans *Ordet* (1955) de Carl Th. Dreyer

El Greco (1541-1614)



Figure 8 - *Le Christ rédempteur* 1602. Tableau d'El Greco

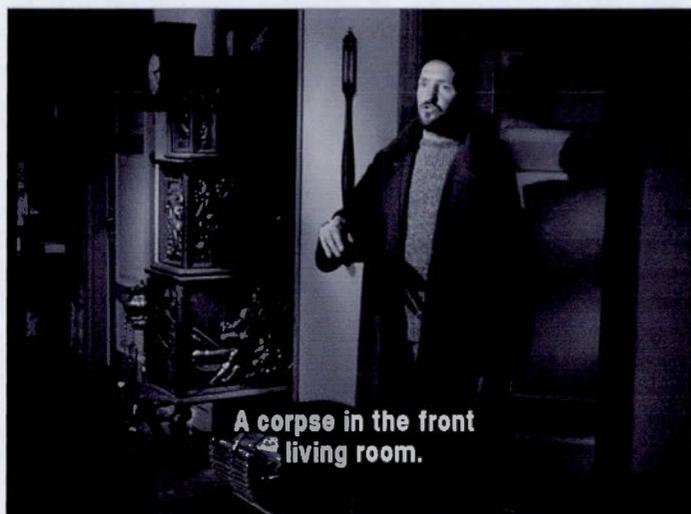


Figure 9 - Johannes « percevant » un corps dans le salon dans *Ordet* (1955) de Carl Th. Dreyer

Matthias Grünewald (1475-1528)

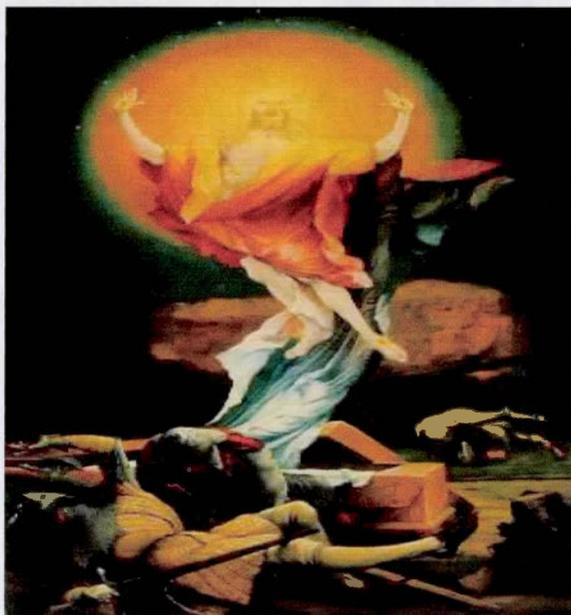


Figure 10 - *La résurrection* 1515. Tableau de Matthias Grünewald

Les références qui ont inspirées Dreyer dans le cas du personnage de Johannès semblent donc évidentes : Rye est un acteur qui, avec sa barbe, ressemble physiquement au Christ (voir fig. 2 et 3) mais qui ressemble peut-être *encore plus*, par sa silhouette longiligne et son air hagard, au Christ tel que représenté par Barlach. C'est vraiment dans les représentations de cet artiste (fig. 4 à 6) que l'on peut voir l'inspiration la plus forte chez Dreyer. Jésus y est représenté comme un personnage hiératique, mystérieux, des caractéristiques que Dreyer a poussées à leur paroxysme dans sa « vision » christique de Johannès. Même la gravure *Anno Domini...* de Barlach (fig. 6), avec ses dunes lointaines, semble tout droit venue du film de Dreyer. En comparant les scènes montrant Johannès prêchant parmi les dunes et la gravure de l'artiste, nous pouvons parfaitement percevoir là où Dreyer a puisé son inspiration. Pour ce qui est d'El Greco (fig. 8), Dreyer reproduit le fameux geste « rédempteur » de la main droite si identifiable au Christ et repris dans le film par Johannès (fig. 9). Cela montre la rigueur intellectuelle de Dreyer qui a repris l'iconographie du Christ pour réactiver en Johannès l'image de Jésus. Dans le cas de Grünwald (fig. 10), Dreyer semble emprunter aux qualités mystiques et transcendantes du Christ en imposant à la représentation de Johannès une aura quasi surnaturelle : tout comme Jésus lorsqu'il ressuscite, Johannès « surpasse » la raison humaine pour devenir à son tour thaumaturge.

2.3.2.3 Les agissements de Johannès

Johannès est un personnage bizarre, étrange. Sa voix « bêlante » proclame à tout va les versets de la Bible. Il exécute aussi des gestes excentriques, comme dans cette scène où il dispose des bougies sur le rabat de la fenêtre afin « que l'on puisse voir sa lumière ». Il voit un cadavre dans la salle de séjour, prédisant en quelque sorte la mort d'Inger bien avant qu'elle ne se produise. Sa démarche lente, irréaliste, crée un malaise, un mystère sur sa présence, un climat d'étrangeté caractéristique des films de Dreyer. Il identifie des éléments physiques comme les feux de la voiture du docteur, par exemple, et les transforme dans sa tête en éléments surnaturels. Il transmute ainsi le visible en invisible, opérant ainsi à l'intérieur de la diégèse ce que Dreyer veut faire dans son cinéma.

Pourtant, bien que sa famille le sous-estime, il est pris quelque peu au sérieux lorsque Inger dit à Mikkel: « Johannès est peut-être celui qui est le plus près de Dieu. » Elle ajoute cependant : « Il n'y a plus de miracles aujourd'hui⁵⁹ », preuve qu'elle ne croit pas directement à l'acte miraculeux. Paradoxalement, elle sera l'objet d'une telle intervention plus tard dans le film. Lorsque Johannès discute avec le pasteur, celui-ci ne semble pas croire en la possibilité d'un miracle. Mais pourquoi n'accepter que les miracles effectués par Jésus il y a 2000 ans? Johannès veut faire revivre la foi universelle dans le Christ par l'intervention du miraculeux.

L'explication de la « folie » de Johannès est plus étayée dans la pièce, elle est duelle. D'une part, Johannès a tenté de ressusciter, au nom de Jésus, sa fiancée morte à sa place lors d'un accident de voiture, mais ce fut un effort vain. Il veut donc se racheter en effectuant cette fois un véritable miracle. D'autre part, la « folie » de Johannès est expliquée par les causes théologiques provenant de son étude de Kierkegaard. Il s'agit de la thèse retenue par Dreyer. Le cinéaste ne conserve donc que l'une des deux explications, décidant de préserver davantage le mystère sur les agissements de Johannès, une autre preuve de son ascétisme rigoureux qui s'immisce jusque dans le processus narratif du film. Le choix de Kierkegaard n'est pas innocent, puisque Dreyer s'inspire souvent du philosophe, à travers une métaphysique du doute, de l'angoisse et de la mort.

Comme l'affirme Jean Sémolué, Dreyer pousse son film jusqu'au bout de sa certitude au même titre qu'il poussait *Dies Irae* jusqu'au bout de l'ambiguïté⁶⁰. Si l'on ne peut être certain de la foi du cinéaste, on peut dire que son film a le même jusqu'aboutisme que celui des thaumaturges. Il veut revenir à la « vraie foi », pas celle des institutions représentée par les deux patriarches, mais celle des Évangiles. Marguerite Duras dira du film :

⁵⁹ *Ibid.*, p. 138.

⁶⁰ Voir *Ibid.*, p. 141.

Dans la mesure où le cinéma n'existe que relativement à d'autres choses, la science, le pétrole, l'argent, on peut en parler indéfiniment sans avancer du tout dans les autres domaines [...] À de rarissimes exceptions comme *Ordet* par exemple qui atteint par un film une des limites de la foi, qui montre par un film la force écrasante, inabordable, de l'idée de Dieu⁶¹.

Dans ce film, Johannès agit souvent comme un chœur grec en rapport avec les autres personnages. Il parle du Christ comme de la mort: « L'Homme au sceptre et au sablier ». Le Christ est donc celui qui prend la vie et celui qui la redonne. L'une des phrases les plus importantes du film est celle-ci : « Même dans la douleur, il y a de la beauté ». Le film parle de la douleur liée à la mort, mais aussi de la beauté liée à la vie et à la foi en la vie, celle qui réalise parfois des miracles.

2.4 Conclusion

Contrairement à Robert Bresson, il n'y a pas de système chez Dreyer, il y a plutôt un *style*, des *styles*. Le cinéaste danois couvre plusieurs registres et dévoile son esthétique à force d'approximations, d'investigations et de divers tâtonnements. Réfléchissant sur son art, Dreyer dira en 1956: « À partir de ce que peuvent voir ses yeux, créer une vision⁶². » Il semble croire véritablement qu'une œuvre d'art peut avoir une âme, une personnalité qui apparaît dans le style, l'expression, la manière de concevoir le sujet chez l'artiste⁶³. Cependant, le style pénètre et imprègne l'œuvre. C'est le metteur en scène qui doit initier le style du film, il a la grande responsabilité d'élever le film vers l'art. Sa pérennité repose ainsi sur sa volonté et sa prise de risque.

⁶¹ Marguerite Duras, « Les yeux verts », *Cahiers du cinéma*, No 312-313, juin 1980, p. 78 dans *Ibid.*, p. 140.

⁶² Carl Th. Dreyer, *Cahiers du cinéma*, No 65, décembre 1956.

⁶³ Voir Carl Th. Dreyer, « Au sujet du style cinématographique », *op. cit.*, p. 62.

Même si les actions des protagonistes dréyeriens peuvent parfois sembler inaltérables, il se passe, malgré les apparences, quelque chose dans le temps qui s'écoule de manière oppressante. L'invisible agit dans les interstices du temps quotidien. Des plans fixes (ou apparemment fixes) comme dans *Ordet* ou dans *Gertrud* révèlent des présences que l'on pourrait qualifier de fantomatiques. C'est pourquoi le cinéma de Dreyer est une échappée vers l'inconnu, l'invisible et le non-dit, un cinéma empreint de surréel et d'étrangeté. Ces visages sans fard, ces décors ascétiques et dépouillés, ces objets sursignifiés, cette lenteur de gestes circonstanciés, tout concourt à rendre la subtile impression du surréel et de l'inconnu.

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE 3

BRUNO DUMONT

Bruno Dumont est né en 1958 à Bailleul dans le Nord de la France. Il a d'abord enseigné la philosophie avant de s'intéresser au langage audiovisuel en réalisant plusieurs publicités. Il est ensuite passé à la réalisation de longs métrages, souvent controversés mais salués par un public averti comme apportant un vent d'originalité dans la cinématographie française contemporaine. Sa filmographie comporte sept films, soit *La Vie de Jésus* (1997), *L'humanité* (1999), *Twentynine Palms* (2003), *Flandres* (2006), *Hadewijch* (2009), *Hors Satan* (2011) et *Camille Claudel 1915* (2013). Parmi les grandes caractéristiques de son cinéma, on retrouve l'utilisation d'acteurs non professionnels, la prépondérance d'un cinéma du plan, une forte influence de la peinture et de l'art pictural en général, ainsi qu'une importance accordée à la relation avec le spectateur.

3.1 L'approche de Bruno Dumont : une recherche d'originalité sur la piste bressonienne

Au fil du temps, au cours d'entrevues, Bruno Dumont a lui-même élaboré différentes idées et doctrines sur son cinéma. Ce qui suit propose une synthèse de ces éléments principaux, à partir desquels s'élabore une véritable théorisation du cinéma.

3.1.1 Le plan chez Dumont : une manière de pratiquer l'ascèse

Bruno Dumont est d'abord et avant tout un cinéaste du plan, de la gravité du plan. Pour lui, le plan est un moment, un bloc de temps organisé par le cinéaste. Il est plus qu'une image, c'est un groupe d'images qui se suivent dans le temps, sans coupure. En cela, il s'accorde à la définition qu'en donne Andreï Tarkovski :

On dit souvent, à juste titre, que tout plan nécessite un montage, c'est-à-dire une sélection, un assemblage et un ajustement d'éléments. Mais l'image cinématographique naît pendant le tournage et elle n'existe qu'à l'intérieur du plan. C'est pourquoi, en tournant, je suis si attentif à l'écoulement du temps dans le plan, pour essayer de le fixer et de le reproduire avec précision¹.

Dumont est un cinéaste de l'ascèse, en l'occurrence de l'ascèse recherchée dans le plan. Il veut ainsi le neutraliser, le vider, rechercher le sens au travers des rapports entre les plans dans une approche aux accents plus bressoniens. Son approche est donc mitoyenne entre celles de Tarkovski et de Bresson. C'est étrangement ce qui fait son originalité : la durée du plan importe dans l'organisation harmonique du langage cinématographique, tout autant que la relation des plans entre eux.

L'un des éléments les plus cruciaux de cette relation entre les plans demeure l'« irruption » ponctuelle de l'*image*. Selon ce qu'en dit Dumont lui-même, l'image, par essence « fixe », brise la fluidité du plan qui est, quant à lui, « un mouvement ». Pour que le statisme relatif de l'image puisse casser le rythme, il faut auparavant qu'il y ait eu le mouvement inscrit à l'intérieur du plan. À ce moment là, le montage, création du temps, *d'un* temps, celui de la cinématographie, peut devenir considérable. Selon Dumont, le plan est le moyen cinématographique de capter l'image². Autrement dit, il faut le plan pour en arriver à l'image.

¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004 (1989), p. 137.

² Voir Valérie Jouve et Bruno Dumont, « Dialogue dans l'espace et le temps » dans Sébastien Ors, Philippe Tancelin, Valérie Jouve, *Bruno Dumont*, Paris, Dis Voir, 2001, p. 105-107.

D'autre part, Dumont affirme que le montage est une façon de « découper », « d'arrêter » une scène. Selon lui, il faut couper ce qui n'est pas bon afin d'en conserver la substance. Le montage est donc ici une invention³ provenant du tournage. Ce n'est pas seulement la mise bout à bout de plans et de séquences permettant une lecture logique de ce qu'il veut établir; c'est aussi la coupure de ce qui se passe au tournage et l'imagination d'une nouvelle réalité. Dumont donne ainsi une importance capitale au montage. Il se rapproche aussi d'un certain formalisme. La question du plan comme bloc d'espace-temps à composer et à articuler avec le suivant est au centre de ses préoccupations⁴. Chaque plan est cadré en vertu d'une profession de foi, chacun étant « ...manifestement réfléchi comme un véritable enjeu d'inscription des corps dans un (le) monde⁵. » En cela, Dumont fait un cinéma *engagé* au sens premier du terme. Il produit une forme artistique qui n'a pas pour but de donner un résultat (le sujet) mais un processus (le comment). Il s'*engage* dans le processus filmique afin de dépeindre la forme du cinéma, la forme au cinéma.

Le cinéaste opte quasi systématiquement pour le cinémascope pour ensuite se livrer à une opération de dépouillement. Il élargit le plan pour lui permettre de diluer l'attention. Par exemple, dans des films comme *Twentynine Palms* ou *Hors Satan*, il se sert des grands espaces pour désarçonner le spectateur avant de center son intérêt sur un point précis de l'image, généralement là où son personnage se trouve. Il élimine la grandeur au profit du minuscule commençant par un plan d'ensemble pour le réduire ensuite au quart de ce qu'il donnait à voir comme entité signifiante. Il procède ainsi à une coupe *dans* le plan ayant pour effet de le rendre *ascétique* puisque sa signification est réduite à sa plus simple expression.

Les préoccupations formelles de Dumont lui permettent de laisser de côté l'artifice, le dialogue, ce qui en soit est une autre forme d'ascèse cinématographique. On réduit souvent ou on exclut parfois au minimum la parole tout en faisant le choix conscient de conserver les

³ Voir Bruno Dumont cité dans Philippe Rouyer et Claire Vassé, « Bruno Dumont. L'invisible ne se filme pas », *Positif*, No 465, novembre 1999, p. 11.

⁴ Anthony Fiant, « Les bêtes humaines. Notes sur le cinéma de Bruno Dumont », *Positif*, No 554, Avril 2007, p. 48.

⁵ *Ibid.*, p. 49. Dumont cite d'ailleurs Matisse comme étant un mentor en ce qui a trait à la disposition des choses dans le cadre.

défauts de ses interprètes. En magnifiant le corps et en le privilégiant par rapport au dialogue, on préfère de loin le non-dit exprimé par la chair de l'acteur qui devient alors d'une importance capitale. Le dialogue devient « corporel » dans un décor neutralisé. Dumont interroge donc les paysages grâce à un travail rigoureux sur l'échelle des plans et sur le sens du cadre. Il fait s'inscrire les corps de ses protagonistes dans le monde environnant, mélangeant à dessein les plans très larges et les plans très rapprochés. Comme le soutient Anthony Fiant, bien que leurs styles soient diamétralement opposés, une certaine ressemblance avec le *modus operandi* de Sergio Leone caractérise son cinéma⁶. Le plan moyen, le plan harmonique entre l'homme et le monde, n'y a pas sa place. Le cinéma de Dumont repose donc sur un conflit entre les *extrêmes*, tant sur le plan formel que sur le plan du contenu.

La composition et le choix de ce qu'il faut garder dans le large cadre du scope suppose une grande différence dans l'échelle des plans qui permet d'accentuer la fatalité, car le cinéma de Dumont est très certainement un cinéma de la fatalité. Le choix du scope permet de filmer des personnages modestes tout en exaltant cette modestie. En fait, la pauvreté des motifs laisse la place à la puissance de l'écran. C'est ainsi que l'on peut interpréter les personnages de Pharaon dans *L'humanité* ou de Freddy dans *La Vie de Jésus*. Ces personnages étranges, placés au milieu de la ville ouvrière de Bailleul, échangent avec la caméra sans vraiment le vouloir, uniquement grâce à l'idiosyncrasie de leurs expressions. Ils sont « extraordinaires » dans leur banalité même.

Toute la réflexion de Dumont sur le cinéma repose en quelque sorte sur le plan comme entité. L'exemple du plan du sexe de la petite fille violée au début de *L'humanité* est significatif à cet égard. Le cinéaste se pose la question de savoir combien de temps cette vision atroce sera supportable pour le spectateur⁷. Selon ce que raconte Dumont à Philippe Rouyer et Claire Vassé, il s'agit d'une délibération artistique et morale. Selon Dumont, un

⁶ *Ibid.* Il n'y a en effet rien du western *spaghetti* dans le cinéma de Dumont, mais une approche paradoxale du plan large et du plan rapproché apparaît de façon évidente être une parenté esthétique entre deux réalisateurs se rejoignant par la portée métaphysique de leur cinéma.

⁷ Voir Bruno Dumont cité dans Philippe Rouyer et Claire Vassé, *loc. cit.*, p. 12.

plan explique souvent la présence d'un autre. L'exemple du plan du sexe de Domino largement inspiré du tableau « L'Origine du monde » (fig. 11 et 12) plus loin dans le film explique la présence antérieure *sine qua non* du plan du sexe de la petite fille (fig. 13) qui représente pour lui « La fin du monde ». Cette « fin du monde » se produit donc avant « l'origine du monde » dans la chronologie des événements du film.

Le sexe de Domino tel *L'Origine du monde* de Courbet (et comparaison avec le sexe de la fillette qui, selon Dumont, est La fin du monde).



Figure 11 - *L'origine du monde* 1866. Tableau de Gustave Courbet



Figure 12 - Le sexe de Domino dans *L'humanité* (1999) de Bruno Dumont



Figure 13 - Le corps de la fillette au début de *L'humanité* (1999) de Bruno Dumont

Le plan cinématographique est traité comme une surface à combler ou à appauvrir. Dumont est ainsi moins radical que Bresson, lequel vise plutôt *toujours* à appauvrir le plan. On ne peut négliger la dimension technique permettant la compréhension du plan. Lorsque vient le temps de filmer, il est toujours primordial chez Dumont de se poser la question de l'utilisation d'une focale⁸ plutôt qu'une autre. En revanche, il recherche dans son cinéma la plus grande neutralité possible. Il dit lui-même qu'il veut « surajouter » du neutre. Il est à la conquête d'une synthèse ascétique qui permettrait à la force du propos d'être présente durant toute la durée, et non seulement à un moment précis. Selon lui, c'est le cinéma dans sa forme artistique même qui permet cela. En tant que cinéaste, il peut se permettre la coupe dans le plan, un privilège inexistant au théâtre⁹. Le cinéaste s'arrête au nombre de prises qu'il désire et effectue un travail par « couches ». Au tournage, il préfère conquérir des choses petites, une à la fois, plutôt que de s'imposer la réussite d'un plan trop ambitieux. Le montage est pour lui, comme chez Bresson, le moment de la *mise en ordre*. Des instants apparemment banals peuvent être glorifiés et dominer ce qui semble central. C'est alors que les petites choses peuvent devenir grandes. Dans ses entrevues, Dumont semble vouloir peu et faire en

⁸ Voir Valérie Jouve et Bruno Dumont, *loc. cit.*, p. 110.

⁹ *Ibid.*, p. 118.

sorte que ce peu lui permette de réussir ce qu'il fait. Comme nous l'avons mentionné, l'une des caractéristiques ascétiques de son travail est le geste qui consiste à *éliminer*, en particulier l'élimination du texte au tournage, orientée vers la justesse. Il évince aussi des scènes au montage parce qu'il sait qu'elles vont détonner avec l'ensemble de son propos. Sa démarche est semblable à celle du sculpteur qui retranche tout ce qui dépasse de son œuvre pour ne garder que les traits essentiels, ceux qui comptent pour faire comprendre sa vision.

3.1.2 Le réel et le vrai : autour de Werner Herzog et du sublime kantien

Werner Herzog a toujours mêlé à dessein le réel et le faux, alternant films de fictions et documentaires, insufflant surtout de la fiction dans le documentaire et *vice versa*. Il a appelé sa vision « vérité extatique ». Sa réflexion sur le sujet a réellement pris forme au moment de la sortie de son documentaire sur les puits de pétrole koweïtiens en flammes au moment de la Guerre du Golfe, soit *Lessons of Darkness* (1992). En réaction au cinéma-vérité qu'il abhorre, Herzog a écrit deux textes importants, soit *On the Absolute, the Sublime and Ecstatic Truth* et *The Minnesota Declaration*. Le premier texte est censé porter uniquement sur l'absolu, mais il bifurque rapidement vers le sublime et la vérité extatique. Le second est ni plus ni moins qu'une déclaration de foi en un cinéma particulier, fondé sur cette vérité extatique. Son propos rejoint la pensée de Bruno Dumont lorsqu'il affirme :

*But in the fine arts, in music, literature, and cinema, it is possible to reach a deeper stratum of truth—a poetic, ecstatic truth, which is mysterious and can only be grasped with effort; one attains it through vision, style, and craft ... we also gain our ability to have ecstatic experiences of truth through the Sublime, through which we are able to elevate ourselves over nature*¹⁰.

Il traite ainsi, sans le nommer expressément, du sublime kantien. Notons sa formule : « la vérité extatique, poétique, ne peut être atteinte qu'à travers l'effort. » Herzog fait ici

¹⁰ Werner Herzog, *On the Absolute, the Sublime and Ecstatic Truth*, 1992. Dans le cadre d'une conférence à Milan suite à la projection du film *Lessons of Darkness*. <http://www.wernerherzog.com/52.html> Consulté le 14 février 2012.

référence à la place du spectateur au cinéma, un élément tout aussi primordial dans la réflexion de Bruno Dumont sur le cinéma.

Selon Kant, est sublime « ce qui est absolument grand¹¹ », ce qui est grand au-delà de toute comparaison dans le cadre de l'imagination du jugement réfléchissant du sujet. Il s'agit d'un « ...objet (de la nature) qui prépare l'esprit à penser l'impossibilité d'atteindre la nature en tant que présentation des Idées¹². » Le sublime est ce qui permet à l'homme d'accéder à l'idée de nature qui est, autrement, irréprésentable. C'est pourquoi il peut si intrinsèquement être relié à notre propos, soit l'ascèse, laquelle peut entraîner, entre autres choses, le refus de la représentation. Toujours selon Kant : « Le sublime est ce qui plaît immédiatement par la résistance qu'il oppose à l'intérêt des sens¹³. » Le sublime est ainsi opposé au beau qui, selon lui, plaît immédiatement car la question de son existence ne se pose jamais. Il faut ici se référer à Herzog, mais aussi à Dumont, toujours à la recherche de *physionomies hors normes, de visages en marge*, des visages purement cinématographiques puisqu'ils sortent des standards théâtraux. De plus, les deux réalisateurs sont passés maîtres dans la monstration de paysages et d'environnements hors normes, grandioses. Pensons aux paysages de Bailleul dans ses premiers films, aux paysages désertiques de *Twenty-nine Palms* ou à ceux du bord de mer de *Hors Satan*.

Le sublime kantien doit être simple et noble et nous toucher, alors que le beau ne fait que nous charmer¹⁴. Il y a donc une dimension métaphysique et un questionnement existentiel relatif au sublime qui manque au beau. Si la dimension métaphysique du cinéma d'Herzog (*Fitzcarraldo* est un exemple magistral), n'est plus à prouver, celle de Bruno Dumont demande à être explicitée. On la retrouve bien dans la qualité démiurgique de son propos ou dans les chemins souvent bouleversants que doivent emprunter ses protagonistes.

¹¹ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1993, p. 123.

¹² *Ibid.*, p. 150.

¹³ *Ibid.*, p. 150-151.

¹⁴ Emmanuel Kant, *Essai sur les maladies de la tête; Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, Flammarion, 1990, p. 83-84.

Le parcours à la fois désolant et troublant de Freddy dans *La vie de Jésus* (1997) ou celui de Céline dans *Hadewijch* (2009) en sont des exemples frappants. Selon Kant, alors que le sentiment vivace de la beauté s'annonce par la chaleur brillante du regard, par l'accent du sourire, le visage de l'homme qui éprouve la plénitude du sublime est sérieux, et parfois figé et surpris. Nous pouvons ici penser au faciès ahurissant de grandeur et d'expression surprise (et surprenante) d'Emmanuel Schotté dans *L'humanité*.

Pour Bruno Dumont, le vrai s'atteint lorsqu'il y a adéquation entre le paysage et l'intériorité des personnages, soit ce qu'il appelle les paysages mentaux¹⁵. C'est souvent l'impression que donnent les protagonistes de ses films lorsqu'ils « regardent » le paysage mental. Dumont veut ainsi « transcender » ce type de paysage : « Ce n'est plus un paysage car il est transcendé. Et en étant transcendé, il entre dans le mental du spectateur pour devenir quelque chose d'autre. Ce que je vois est une représentation analogique de l'intériorité ... l'extérieur devient intérieur¹⁶. » Cela est sublime parce que le spectateur doit se positionner, s'interroger devant cette juxtaposition atypique, en plus d'une dimension de grandeur qui s'impose dans la présence de ces « paysages mentaux ».

Dumont propose ainsi un cinéma aux abords naturalistes qui prend soudainement une dimension transcendante :

C'est à la fois très naturaliste puisque les décors et la lumière sont naturels, le son est direct, les acteurs non professionnels, et en même temps il y a tout un tas de choses qui résistent à ce naturalisme. Ces insertions antinaturelles donnent une dimension magique. L'ambiguïté force l'étonnement du spectateur. Cela l'amène à être créatif. C'est lui qui voit. Et pas le metteur en scène qui serait une sorte de mégalomane. Je crois beaucoup à une forme d'humilité¹⁷.

¹⁵ Valérie Jouve et Bruno Dumont, *loc. cit.*, p. 110. Nous y reviendrons dans notre partie sur *L'humanité* de Dumont.

¹⁶ Bruno Dumont cité dans Jean-Sébastien Chauvin et Jean-Philippe Tessé, « Un monolithe: Entretien avec Bruno Dumont », *Cahiers du cinéma*, No 671, Octobre 2011, p. 32.

¹⁷ Bruno Dumont cité dans *Id.*

L'expérience du sublime s'accompagne aussi parfois d'horreur ou de gravité sombre. Kant définit trois sortes de sublime : le sublime de la terreur, le sublime de la noblesse et le sublime de la magnificence. Pour lui, la solitude profonde est sublime, mais sur un mode terrifiant¹⁸. Le couple « isolé » de *Twentynine Palms* (2003) qui sombre dans la folie homicide constitue un bon exemple de solitude sublime mais aussi terrifiante.

Edmund Burke voit dans le sublime d'autres qualités. En effet, il additionne la dimension de l'émotion, plus particulièrement l'émotion terrifiante :

Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source de sublime, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir¹⁹.

Burke ajoute tout de même que cette terreur doit être vécue avec distanciation pour pouvoir produire un effet de sublime, de délice, car un danger vécu de trop près n'est que source de terreur, dirons-nous, *stérile*. Il parle également d'étonnement (l'effet du sublime à son plus haut degré), d'admiration, de vénération et de respect comme d'émotions faisant naître le sublime. Il rejoint Kant lorsqu'il affirme que la terreur du sublime est produite par les choses de grande dimension. Il va même plus loin : « Et si aux choses de grandes dimensions nous ajoutons une idée accidentelle de terreur, elles deviennent incomparablement plus grandes²⁰. » Pour bien faire comprendre la nature singulière du sublime, il fait, lui aussi, une comparaison avec le beau : « ...un remarquable contraste ressort de cette confrontation (entre le sublime et le beau). Les objets sublimes sont de grande dimension, les beaux objets relativement petits, le beau doit être uni et poli, le grand rude et négligé (...)»²¹. » Un parallèle

¹⁸ Voir Kant, *Essai sur les maladies de la tête; Observations sur le sentiment du beau et du sublime, op.cit.*, p. 83.

¹⁹ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1990, p. 84.

²⁰ *Ibid.*, p. 102.

²¹ *Ibid.*, p. 173.

intéressant est ici à faire avec le cinéma, art du « grand écran », art de la sublimation de l'image mouvante dans une salle obscure où certaines images peuvent devenir terrifiantes. Dans *Twentynine Palms*, le couple passe la plus grande partie du film dans des paysages désertiques immenses où il semble se perdre. Un sentiment de malaise « terrifiant » surgit alors et est confirmé par la fin brutale²².

Et puisque la thèse principale de Burke est que le sublime naît de la terreur provenant souvent de choses inoffensives et que cette terreur peut être cause de délice, nous pouvons radicaliser notre propos en traitant de la « terreur » provenant d'images souvent inoffensives au cinéma. Selon Burke :

...la terreur excite une tension anormale et de violentes émotions nerveuses. On voit aisément que tout ce qui est propre à produire une telle tension doit engendrer une passion semblable à la terreur et, par conséquent, être source de sublime, alors même qu'aucune idée de danger ne lui serait attachée (...) si le sublime se fonde sur la terreur ou sur une passion voisine qui a la douleur pour objet, il convient d'examiner d'abord comment une sorte de délice peut naître d'une cause qui lui est en apparence si contraire²³.

Kant rejoint Burke lorsqu'il compare le sublime à la nuit et ajoute que : « Le sublime est (...) de forme variée. Son expérience s'accompagne parfois d'horreur ou de gravité sombre, dans quelque cas d'admiration silencieuse, dans d'autres encore d'une beauté qui se déploie dans un champ sublime. (...) La solitude profonde est sublime, mais sur un mode terrifiant²⁴. » En somme, le sublime est le produit d'un état d'horreur ou d'étonnement face à quelque chose de grand, de hors norme.

²²Ce film a d'ailleurs beaucoup à voir avec *Zabriskie Point* (1970) de Michelangelo Antonioni où, un couple, fuyant la société aux confins du désert, connaît des ébats amoureux. Mais un lien est surtout à faire entre les fins « spectaculaires » des deux films. Notons tout de même que dans le film de Dumont, la fin est violente et sanguinaire, alors que la fin du film d'Antonioni (l'explosion d'une maison) est beaucoup plus symbolique.

²³ Edmund Burke, *op. cit.*, p. 181.

²⁴ Emmanuel Kant, *Essai sur les maladies de la tête; Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, *op. cit.*, p. 83. Pour rester dans ce domaine, soulignons la référence de Burke au suicide et à la mélancolie. Nous pouvons ici faire un parallèle avec Robert Bresson (*Au Hasard Balthazar*, *Mouchette*, *Une femme douce*, *Le Diable, probablement...*) et à leurs fins suicidaires.

3.1.3 L'importance du spectateur

Dans le système cinématographique de Bruno Dumont, le spectateur occupe une place prépondérante. Pour lui, celui ou celle qui regarde son film est un corps, une voix, une écoute. Le seul élément totalement réel au cinéma demeure donc le spectateur, le reste n'étant qu'illusion. Dumont croit beaucoup au potentiel de la relation entre le réalisateur et le spectateur, entre le film et le spectateur.

Il faudrait, selon lui, mettre un terme au rapport aristocratique de la star de cinéma face aux « pauvres » spectateurs²⁵. Il rejoint ici de façon stupéfiante les propos de Robert Bresson sur le *star system* :

Admettre que X soit tour à tour Attila, Mahomet, un employé de banque, un bûcheron, c'est admettre que X joue. Admettre que X joue, c'est admettre que les films où il joue relèvent du théâtre. Ne pas admettre que X joue, c'est admettre que Attila = Mahomet = un employé de banque = un bûcheron, et c'est absurde ... Échec du CINÉMA. Disproportion dérisoire entre des possibilités immenses et le résultat: *Star-system*²⁶.

C'est pourquoi, tout comme le réalisateur de *Pickpocket*, Dumont ne tourne presque exclusivement qu'avec des acteurs non professionnels. À travers une prise de position courageuse allant complètement à l'encontre du régime industriel du cinéma contemporain, il affirme que le spectateur vaut *autant* que le film. Il vise à comprendre l'évolution intellectuelle et culturelle du spectateur, sa sensibilité. Alors que la plupart des films grand public recherchent de manière incessante des sensations fortes et du spectaculaire, Dumont essaie d'établir un dialogue des sens avec le spectateur. Il veut inscrire une véritable *conversation* entre le spectateur et son film et non un « emprisonnement ». Le temps d'exposition du spectateur devient alors très important. La

²⁵ Voir Bruno Dumont cité dans Jean-Sébastien Chauvin et Jean-Philippe Tessé, *loc. cit.*

²⁶ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, 1975, p. 25-26 et 95.

lenteur « impressionne » le spectateur, le forçant à « agir », à être actif. Ses sens doivent être éveillés à tout moment. Le spectateur doit achever ce qui est commencé par le réalisateur. « Aujourd'hui, on compte les entrées, pas les sorties, c'est dommage. Comment sort [le spectateur]²⁷? » La plupart du temps, le spectateur entre, voit le film et sort, retourne à sa vie. Selon Dumont, il faut que l'expérience qui consiste à voir un film laisse des traces, créant un rapport démocratique entre le cinéaste et le spectateur. Ainsi, le prolongement du cinéma, c'est le spectateur : « Le cinéma + le spectateur = 1 »²⁸.

3.1.4 Le scénario

Bien qu'on le considère comme un cinéaste de l'image et du cadre avant tout, les scénarios de Dumont prennent la forme de longues descriptions littéraires ne « collant » pas directement avec le produit fini à l'écran. L'écrit est la base qu'il veut détruire pour creuser vers les profondeurs souterraines de ses protagonistes. Ses scénarios sont totalement écrits, alors que ses films sont laconiques. Le visuel l'emporte finalement sur l'écrit. Lors du tournage, il « provoque » l'écriture, cherche autre chose que le mot afin d'illustrer le moins possible son propos²⁹. De longs dialogues sont presque complètement retranchés au tournage, au fil des prises et des décisions parfois *accidentelles* des acteurs. Pour Dumont, l'histoire du film, c'est-à-dire le scénario, est l'ossature alors que la poésie du film en est la chair et le souffle. Ainsi, guidé par l'ascèse, Dumont épure son écriture en « réduisant » la parole de ses acteurs. Il s'efface pour devenir un autre. L'écrivain laisse place au cinéaste. De manière générale, on peut résumer sa conception du tournage en quatre points : un nombre de prises peu élevé, une équipe de tournage réduite au minimum, l'accent placé sur l'intuition du cinéaste et la spontanéité des acteurs, de même que l'élagage systématique de chaque scène

²⁷ Valérie Jouve et Bruno Dumont, *loc. cit.*, p. 116.

²⁸ Bruno Dumont, « Travail du cinéaste », dans Sébastien Ors, Philippe Tancelin, Valérie Jouve, *Bruno Dumont*, Paris, Dis Voir, 2001, p. 12.

²⁹ Valérie Jouve et Bruno Dumont, *loc. cit.*, p. 115.

pour réduire le plus possible les dialogues. Le cinéaste trouve cette retenue et cette économie « magnifiques³⁰ ».

Lorsqu'il écrit son scénario, Dumont doit provisoirement se mettre dans la peau d'un écrivain. Il doit travailler exclusivement dans la littérature pour ensuite abandonner cette expérience littéraire et passer à l'expérience cinématographique : « Je régresse et vais me taire : début du cinéma³¹. » Le cinéma est un art à part de la littérature. Selon Dumont, un scénario de cinéma est donc tout le contraire d'un scénario conventionnel qui ressemble le plus souvent à une pièce de théâtre avec ses répliques et ses didascalies. Le scénario devient ainsi une forme d'aide au tournage et non un évangile qu'il faut suivre à la lettre. Ce que Dumont veut éviter à tout prix, c'est d'*illustrer* son scénario. Se préparant au tournage, le cinéaste doit se mettre en *état*. C'est à cela que doivent servir les repérages, l'écriture, les découpages, le choix des acteurs, etc. Dumont qualifie son métier de *visionnaire*. Il doit être capable de saisir ce moment d'extase, ce *je ne sais quoi* qui sera devant lui. En ce sens, à la différence de Bresson qui croit que l'extase sera enregistrée par la caméra et le magnétophone, Dumont croit qu'il pourra d'abord saisir le moment de ses propres yeux au moment du tournage, comme s'il s'agissait de changer des images déjà perçues en les filmant³².

Sur le plan structurel, la trame narrative de *L'humanité* est parfaitement divisée par des fondus au noir³³ qui départagent les huit jours qui s'écoulent entre la découverte du corps de la fillette et l'arrestation de son assassin. La découverte de l'assassin ne semble pas être la finalité de l'intrigue; ce serait plutôt la tentative de comprendre, d'investir une partie du mystère Pharaon. Mais n'est-ce pas finalement la même chose? Dans *La Vie de Jésus*, la

³⁰ Voir Bruno Dumont cité dans Philippe Rouyer et Claire Vassé, *loc. cit.*, p. 9.

³¹ Bruno Dumont, « Travail du cinéaste », *loc. cit.*, p. 11. Le cinéma devient alors un art primitif. Nous y reviendrons bientôt.

³² *Ibid.*, p. 14.

³³ D'ailleurs récurrents dans toute sa filmographie.

structure repose sur les quatre saisons. Alors que dans *L'humanité* il est déjà survenu, le crime y est à venir, inéluctable.

La construction scénaristique chez Dumont tient surtout de la *réserve*. L'image parlant au-delà de ce qui est dit verbalement. La combinaison de quelques images (on pourrait dire *certaines* images) lors du montage suffit à rendre intelligible ce qu'une tirade ou un dialogue pourrait faire dans un *laps* de temps beaucoup plus long. La réserve devient donc une stratégie ascétique puissante, le réalisateur laissant toute la place à l'image aux dépens des énoncés verbaux.

3.1.5 L'acteur

Dans le cinéma contemporain, Bruno Dumont a sans doute introduit l'une des réflexions les plus novatrices sur l'acteur. Malgré cela, les échos bressoniens et pasoliniens dans son discours sont toujours bien présents. Dans le monde cinématographique de Dumont, l'acteur « fait ce qu'il peut³⁴. » C'est le réalisateur qui choisit l'interprète selon sa vision du personnage. Dumont garde tout de l'interprète, de sa matière. Il garde ses mimiques, sa voix, ses intonations, ses mouvements. Il ne donne pas le scénario à lire aux acteurs trop à l'avance afin d'éviter l'impression d'une récitation apprise par cœur. Cela revient au lien particulier qu'il veut entretenir avec le spectateur. Ce lien lui permet aussi de concrétiser l'un des fondements de son cinéma : « le faux amène du faux³⁵ ». Le spectateur finit par s'habituer aux méthodes idiosyncrasiques des interprètes. Pharaon de Winter dans *L'humanité*, par exemple, a sa propre vérité et, bien qu'il soit souvent sur la corde raide, n'est jamais ridicule. Faisant peu de prises, Dumont n'hésite pas à modifier la scène si un problème quelconque se présente.

Il préconise un rapport franc avec ses acteurs durant le tournage, les considérant comme des exécutants qui impriment des gestes et des regards sur la pellicule

³⁴ Valérie Jouve et Bruno Dumont, *loc. cit.*, p. 115.

³⁵ *Id.*

cinématographique. C'est lui qui « invente » les personnages au fur et à mesure du tournage. La relation avec les acteurs n'est donc pas démocratique mais hiérarchique, un peu comme chez Robert Bresson³⁶, bien que ce dernier recherche une essence intérieure dans ses interprètes à travers l'automatisme. Chez Dumont, la recherche de cette essence se fait à travers la spontanéité. Les acteurs « travaillent », mais ils ont d'abord un cadre à respecter. Contrairement à d'autres cinéastes, comme le soutiennent P. Rouyer et C. Vassé, Dumont fonde ses personnages sur ses acteurs au lieu de fonder ses acteurs sur ses personnages. Ceux-ci, par une opération de *fusion*, « pénètrent » les acteurs³⁷. C'est sans doute pour cela que Dumont prend un temps fou à choisir ses acteurs : il recherche la justesse, la sincérité, l'émotion, donc la vérité. Alors qu'il aime provoquer l'artificialité dans la relation entre ses images³⁸, il ne veut pas de cette même artificialité chez le protagoniste. Plutôt que de rechercher ses protagonistes potentiels dans des écoles de théâtre ou autres institutions, il aborde les gens sur la rue, dans les magasins, bref, un peu partout là où il pense trouver de la quotidienneté.

Le cas d'Emmanuel Schotté fut un choc pour Dumont. Lorsqu'il a vu son regard et entendu sa voix, il a su qu'il avait le personnage de Pharaon devant lui³⁹. La peur et les hésitations des acteurs non professionnels deviennent alors des sources d'excitation, des obstacles à franchir qui sont formidables pour le film⁴⁰. Dumont préfère leur expliquer l'action juste avant la scène. Recevant leur dialogue tout juste avant la prise, les acteurs disent ce qui est écrit dans le scénario de manière « virginale ».

³⁶ La position de Dumont est fascinante : alors qu'il prône une démocratie entre le spectateur et le film, il agit de manière totalitaire avec ses acteurs. Il agit donc ici en complet paradoxe avec la grande majorité de la production cinématographique mondiale.

³⁷ Philippe Rouyer et Claire Vassé, *loc. cit.*

³⁸ Prenons ici l'exemple du paysage mental, section 3.1.7 à venir.

³⁹ Philippe Rouyer et Claire Vassé, *loc. cit.* p. 10.

⁴⁰ Voir Bruno Dumont cite dans *Id.*

Pour Dumont, le *film* est une « idée » à placer au-dessus de tout. Les acteurs ne sont pas plus importants que ne l'est le paysage. Contrairement aux acteurs de théâtre, les acteurs de cinéma n'ont pas, selon lui, une grande endurance. Contrairement à Bresson qui faisait faire beaucoup de prises à ses modèles afin de les rendre « automates » et d'épuiser leur compréhension du personnage, Dumont surprend ses acteurs avec un scénario livré à la dernière minute. De façon presque antinomique, les deux se rejoignent pourtant aux extrêmes, puisqu'ils n'accordent pas une attention spéciale à la qualité du jeu : « L'acteur est incarnation⁴¹ ». C'est pourquoi lorsque Dumont choisit un acteur, il choisit en fait le personnage, emprunte même à Marcel Duchamp le terme de *ready-made* pour qualifier ses acteurs. Il s'agit pour lui de donner forme à son personnage, l'altérer, le diriger.

3.1.6 Le cinéma comme poésie de l'invisible

Bruno Dumont considère le cinéma comme un art primordial, voire primal. Il y a dans sa démarche un retour à l'originel, qui le rend proche de Pier Paolo Pasolini et de son cinéma de poésie : « La cinématographie est inhumaine. Elle précède les autres arts : elle est commencement même du monde, la matière de nos vies. Elle est la vie même, présente et représentée⁴². » C'est le commencement inhumain du monde, teinté de désolation, un art très primitif qui retourne à la matière première de l'émotion brute⁴³. Dans son texte « Le cinéma de poésie », Pasolini théorisait déjà le cinéma de cette manière : « ...la communication visuelle qui est à la base du langage cinématographique est [...] extrêmement brute, presque sauvage. La mimique et la réalité à l'état brut [...] sont des faits presque pré-humains, ou à la limite de l'humain⁴⁴. » Le cinéaste peut ainsi aller plus loin dans la crudité, dans

⁴¹ Bruno Dumont, « Travail du cinéaste », *loc. cit.*, p. 14.

⁴² Anthony Fiant, *loc. cit.*, p. 53.

⁴³ Voir Bruno Dumont cité dans Philippe Rouyer et Claire Vassé, *loc. cit.*, p. 11.

⁴⁴ Pier Paolo Pasolini, « Le cinéma de poésie » *L'Expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976, p. 137.

l'inachèvement, dans la violence. On en revient toujours au lien avec le spectateur, qui repose sur une certaine confrontation. En effet, il s'agit de présenter au spectateur une suite de bizarreries qui le force à faire son propre travail. Cette autre dimension de l'ascèse consiste à laisser des interstices, des blancs dans le scénario, dans l'histoire, dans le montage, dans la relation entre les personnages, dans l'interprétation des acteurs. Il s'agit, ineffablement, d'en dire moins qu'on ne le devrait.

Dumont insiste sur la nature métaphysique du cinéma, sur sa relation fondamentale avec l'existence terrestre⁴⁵, le cinéma nous permettant selon lui de comprendre, d'une façon *mythique*, comment nous en sommes venus à exister. C'est pourquoi ses personnages semblent si primaires. Il filme le « commencement » des êtres, leur visibilité, leur sensibilité, leurs « sens » tout court. C'est à force de s'acharner sur cette sensibilité que l'invisible apparaît. Le cinéma de Dumont mise sur le paradoxe entre l'apparence très réelle, voire naturaliste du film, des personnages, des décors, et la permanente irréalité qui vient de l'immobilité et des petits détails invisibles qui détonent, nous font s'interroger. Ses films traitent d'ailleurs de l'invisible, mais, selon ce qu'il en dit lui-même, « l'invisible ne se filme pas⁴⁶ ». Par conséquent, tout y est toujours visible, figuratif, l'abstraction y étant cachée. Ce « choc » entre le « sur-visible » et l'invisible *crée* la transcendance dans une relation paradoxale, à travers la corporalité, entre la présence et l'absence. Le surnaturel s'immisce ainsi à l'intérieur du naturel. Toute cette rhétorique est proche de celle de Carl Th. Dreyer, mais Dumont est plus pessimiste que lui sur la portée de l'art cinématographique. En effet, alors que Dreyer vise la captation de l'invisible, Dumont admet dans son cas, dès le départ, que celui-ci est infilmable.

⁴⁵ Bruno Dumont, « Travail du cinéaste », *loc. cit.*, p. 12.

⁴⁶ Bruno Dumont cité dans Philippe Rouyer et Claire Vassé, *loc. cit.*, p. 11.

3.1.7 Le paysage mental

Le cinéma est sans doute l'un des arts où l'importance de la technique est la plus marquée. On n'a qu'à penser au dispositif d'enregistrement de ses éléments constitutifs, soit le son et l'image. Ce dispositif semble, selon le cinéaste, prédisposer, dans certaines circonstances, à l'ineffable. Et regarder un corps qui ne communique pas, un personnage réfractaire et replié sur lui-même, c'est montrer l'ineffable à l'image. Cet ineffable devient perceptible puisque la caméra *énonce et enregistre* sans qu'un mot n'ait à être prononcé. Bruno Dumont filme souvent ses « modèles » (selon l'expression bressonienne) lorsque ceux-ci semblent regarder dans le vide. Il fait alors suivre un plan montrant tout à fait autre chose que ce que le personnage contemple. Son regard dans le plan A *semble* ainsi se diriger vers le paysage ou la situation montrée dans le plan B alors que ce n'est pas du tout le cas. C'est un effet de montage proche de l'*effet Koulechov*, bien qu'ici, le plan du visage du modèle ne s'insère que sur une chaîne syntagmatique et non sur plusieurs⁴⁷, le personnage ne regardant pas, bien sûr, « plusieurs » paysages, mais bien un seul.

On aura raison de remarquer que cette pratique est courante dans le cinéma, où deux plans sans véritable rapport l'un avec l'autre sont liés pour créer une illusion de raccordement. Mais, dans le cas du cinéma qui nous occupe en général et de Dumont en particulier, le raccordement n'est pas ce qui est prépondérant. L'accent est plutôt mis sur la disparité entre les deux plans. Le plan B ne correspond donc pas au contre-champ attendu. Celui-ci énonce l'intériorité du personnage dans le plan A sans qu'une parole n'ait à être prononcée. Le vide que semble regarder le personnage est une indication du vide du personnage, alors que le plan adjacent « révèle » la substance qui ne peut émerger du personnage par lui-même, son âme en quelque sorte. C'est ce que Dumont appelle « le plan subjectif » :

⁴⁷ Voir François Albera, « Introduction » dans *Vers une théorie de l'acteur, Actes du colloque de Lausanne*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1994, p. 10.

Le plan subjectif est un plan à la limite très intéressant parce qu'il donne à voir enfin le climat intérieur du personnage. Il faut bien vous dire que mes films, ce sont des films mentaux. Les gens disent que Bruno Dumont est un cinéaste social. Mais non, ce n'est pas social, c'est profondément intérieur⁴⁸.

La nature du paysage ou de ce qui est montré à l'écran (une maison, une forêt, un tableau, etc.) explicite ainsi, dans une forme de commentaire visuel, les sentiments enfouis des protagonistes. À l'analyse du film *L'humanité* en fonction de l'image, une chose frappe: plusieurs fois, la description de l'action peut se résumer à ces deux mots : « Pharaon regarde ». Le regard (si particulier et inusité) du personnage principal est donc important dans la compréhension de l'univers du film. Pharaon (Emmanuel Schotté) semble sortir tout droit d'une autre planète, d'un élément essentiel dans la compréhension du film sous des auspices ascétiques. En effet, le regard de Pharaon et parfois celui des autres personnages (Domino, par exemple) permet un accès à ce qui se déroule « extérieurement » et « intérieurement », sans l'usage de la parole. Dumont économise les signes verbaux pour laisser toute la place aux signes corporels. Ne dévoilant pas tout son jeu de manière explicite, il laisse ainsi place à l'imagination des spectateurs.

3.1.8 L'iconoclasme

L'iconoclasme a notamment été pratiqué par les Byzantins (en particulier les Isauriens à partir de 725) aux VIII^e et IX^e siècles. Ceux-ci étaient passés maîtres dans l'art de la désacralisation de l'image. Bruno Dumont use du même principe qu'il transpose au cinéma : le refus de la transparence dans la représentation du Christ au profit du mystère et de l'eschatologie⁴⁹. Il recherche donc une réponse au sort de l'homme et de l'univers sans passer par les icônes et les dogmes de la religion officielle.

⁴⁸ Bruno Dumont, traduction littérale d'une partie de l'entrevue de Dumont tirée du documentaire *Bruno Dumont, portrait d'un artiste en trois mouvements* de Geremia Carrara et Gisella Gaspari et se retrouvant sur le dvd zone 2, PAL du film *Flandres* édité par Aventi (2006).

⁴⁹ Voir « Iconoclasme », *Encyclopédie Universalis*, Vol. 20, p. 777.

La plupart de ses protagonistes masculins principaux (Freddy dans *La Vie de Jésus* (1997), Pharaon dans *L'humanité* (1999), David dans *Twentynine Palms* (2003) ou encore Démester dans *Flandres* (2006)) possèdent tous à un degré plus ou moins élevé des attributs christiques, le cas de Pharaon étant le plus patent. Pharaon l'innocent, le décalé, peut aussi être identifié à un « Isaurien », un iconoclaste du temps des Byzantins, ceux-là même qui furent traités d'incultes et d'ignorants (*amathia*)⁵⁰. Les Isauriens ont aussi été tenus pour coupables de la disparition de la culture en Europe. Pharaon semble bien peu se préoccuper de la culture, allant même jusqu'à céder l'autoportrait de son aïeul à un musée. Mais en fin de compte, cela n'est qu'une série d'apparences trompeuses. Tout comme les Isauriens ont été accusés à tort parce qu'ils n'avaient pas, selon les Iconodoules⁵¹, la connaissance de la vérité divine, Pharaon a en fait une affection bien plus grande que l'on pourrait le penser pour l'art. Ne reste-t-il pas longtemps devant les tableaux de son aïeul au musée? Sa relation avec l'art est mystérieuse. De plus, Pharaon possède bel et bien cette connaissance de la vérité divine, mais le sait-il lui-même? Dumont, par sa propension à privilégier le corporel et le sensible, conduit le spectateur sur une fausse route. Pharaon est un être transcendant parce qu'il a en lui cette force cachée qui « explose » lorsque, par exemple, à la fin du film, il se met à léviter ou lorsqu'il console Domino. La force de Dumont et de son personnage repose sur le caractère *instinctif* de cette transcendance. Il s'agit donc d'un exemple de son cinéma chiasmique, paradoxal.

Les attributs christiques des personnages de Bruno Dumont ne mènent pas à une représentation fidèle ou usitée du Christ mais à son évocation souvent sauvage et brutale, énigmatique et oblique. D'ailleurs, le réalisateur ne fait pas des films où la religion est explicitement représentée (comme chez Dreyer, par exemple) mais où une certaine forme de spiritualité s'impose. C'est ainsi que l'on peut dire que son iconoclasme est sous-jacent et non tangible. Par exemple, le titre de son premier film, *La Vie de Jésus*, porte à croire que nous allons être transportés dans une fable sur le martyr christique. Or, celui qui peut être

⁵⁰ Voir Marie-France Auzépy, *L'iconoclasme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 102.

⁵¹ Ou ceux qui, contrairement aux iconoclastes, vénéraient les icônes et les images.

associé à ce martyr dans le film est un Musulman, Kadder. De plus, si une icône du Christ apparaît (dans la scène de l'Hôpital, avec la reproduction de *La Résurrection de Lazare*), c'est pour faire un lien avec le calvaire qu'est le SIDA, maladie dont l'un des amis de Freddy est atteint. La référence au Christ est donc toujours codée, déplacée, là où le spectateur s'y attend le moins.

La nature contradictoire de son cinéma est confirmée par Bruno Dumont lui-même, lorsqu'il dit d'un côté que « le cinéma est pour le corps, pour les émotions⁵² » alors qu'il mentionne autre part que « ...le film parle de l'invisible tout le temps⁵³ ». Le corps et l'invisible, le réel et le mystique, voilà où réside son propos. Il s'agit du contact entre le réel et l'invisible. Iconoclaste, Dumont maintient la monstration filmique au bord de l'imperceptible, alors qu'il utilise des corps pour parler de *l'intériorité* des personnages. Le langage corporel de ses personnages agit comme un soliloque alors qu'une « présence » absente et inquiétante vient s'immiscer et définir la relation corporelle et sociale entre les différents protagonistes, un sentiment inquiétant se rapprochant du sublime terrifiant d'Emmanuel Kant et d'Edmond Burke.

Dumont rejoint ainsi en partie un autre iconoclaste, Kandinsky, qui parlait déjà de la représentation explicite, délibérée et inlassable de la vie invisible dans l'art⁵⁴. Bien que nous sachions que la réflexion artistique et spirituelle de Kandinsky a aussi valeur d'avant-garde, nous nous situons d'abord et avant tout dans un courant moderniste de l'art, plus particulièrement du cinéma. C'est pourquoi nous jugeons que les films de Dumont sont bien plus près du cinéma « moderniste » de Michelangelo Antonioni ou d'Ingmar Bergman que de la production cinématographique contemporaine.

⁵² Bruno Dumont cité dans Matthieu Darras, « *Twentynine Palms. Wild at Heart* », *Positif*, No 511, Septembre 2003, p. 15.

⁵³ Bruno Dumont cité dans Philippe Rouyer et Claire Vassé, « Bruno Dumont. L'invisible ne se filme pas », *Positif*, No 465, novembre 1999, p. 11.

⁵⁴ Voir Alain Besançon, *L'image interdite, une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard, 1994, pp. 468-469.

3.1.8.1 L'apostasie de la télévision

Bruno Dumont se fait également l'apôtre d'une forme particulière d'iconoclasme contemporain, soit l'apostasie de la télévision⁵⁵. Selon Élisabeth Castro-Thomasset, l'apostasie correspond à une forme de renoncement publique à une doctrine ou à une religion. Les apostats de la télévision, dont Dumont fait partie, renoncent à la dictature de l'image proposée par celle-ci, allant même jusqu'à renoncer au téléviseur comme objet. Ils sont contre l'imposition par le monde de la télévision d'un culte de l'image qui ne repose pas sur l'imagination du spectateur. En somme, les apostats dénoncent la stérilité de l'image télévisuelle.

Dans le cinéma de Bruno Dumont, la télévision est l'un des principaux vecteurs de la propagation de la violence ressentie par les personnages⁵⁶. Elle semble propager la vacuité des vies quotidiennes des personnages comme la mère de Freddy dans *La Vie de Jésus* (1997) ou les membres de l'internat de *L'humanité* (1999). Elle est un mal nécessaire qui se fait écho de massacres, famines et guerres semblant se dérouler loin de la vie des personnages. Elle devient pure futilité, comme le démontre la télévision américaine regardée par le couple de *Twentynine Palms* (2003), et surtout l'émission de Jerry Springer. Dumont fait le constat de l'échec de la télévision comme moyen de transmission sociale, comme médiation. Cela tient peut-être de l'expérience, puisqu'il a travaillé sur des scénarios pour la télévision au début de sa carrière. Il s'est alors rendu compte de l'inefficacité de ce médium. Dans *Hadewijch* (2009), Dumont montre Céline en train de regarder la télévision. Lorsque son père lui demande ce qu'elle fait, elle lui répond qu'elle ne fait « rien ». Tout est ainsi dit : pour Dumont, regarder la télé, c'est ne rien faire, autant physiquement qu'intellectuellement.

⁵⁵ Voir à ce sujet: Élisabeth Castro-Thomasset, *L'apostasie de la télévision: une forme d'iconoclasme contemporain*, L'Harmattan, 2000, 259 p.

⁵⁶ Anthony Fiant, *loc. cit.*, p. 54.

3.1.9 Les catégories de l'ascèse

Peut-être plus que chez aucun des autres cinéastes de notre corpus, le cinéma de Bruno Dumont semble se prêter à une analyse de l'ascèse à travers les catégories que nous avons identifiées au début de notre recherche. En effet, l'ineffable, la grâce, la ritualisation et la surrogation se retrouvent toutes, à une échelle plus ou moins élevée, à travers l'œuvre du cinéaste. C'est pourquoi nous avons choisi de regrouper l'analyse de ces catégories dans le cinéma de Dumont.

3.1.9.1 L'ineffable (et le détachement)

L'exemple de Freddy dans *La Vie de Jésus* exprime l'ineffable à l'écran : Freddy garde ses émotions dans son for intérieur sans les exposer au grand jour jusqu'à ce que tout éclate dans la scène où, aidé de ses amis, tous aussi repliés sur eux-mêmes, il massacre Kadder. La succession de plans à la fin du film montre d'abord Freddy regardant dans le vide pour ensuite, dans le plan suivant, montrer le ciel de la campagne de Bailleul. Freddy aurait-il enfin réconcilié son âme avec la nature?

On trouve dans le même film de Dumont un exemple de détachement cinématographique alors que le cinéaste nous convie à « ...une expérience biologique effectuée par un chercheur⁵⁷. » La dérive de Freddy et de ses amis nous est exposée comme une chute progressive sans qu'aucune émotion ou compassion ne surgisse, donc dans une approche dénuée de *pathos*. Les personnages de Dumont intériorisent d'ailleurs leurs sentiments, ne se livrant pas facilement. Les exemples de Freddy dans *La Vie de Jésus* ou de Démester dans *Flandres* sont sans équivoque.

⁵⁷ Franck Garbarz, « *La Vie de Jésus*, être dans la norme, naturellement », *Positif*, No 437-438, juillet/août 1997, p. 118.

Bruno Dumont veut approfondir son étude du détachement: « Pour *L'humanité*, quand j'ai vu les *rushes* d'un essai caméra de Pharaon qui marche dans un champ, je me dis : il n'y a pas grand chose à faire, puisque la pellicule transcende ce qu'elle tourne! Donc, du calme! Faisons peu, je crois de plus en plus à l'épure, car il y a une opération chimique qui a lieu, et il faut la laisser faire⁵⁸. » Cette déclaration date de 2006, au moment d'une entrevue au sujet de *Flandres*. Il y a donc continuité dans la démarche de Dumont, continuité visant une épure, un détachement rarement vu dans le cinéma actuel.

3.1.9.2 La grâce (thomisme et augustinisme)

Certains ont pu voir la représentation du mythe de Sisyphe dans la séquence de *L'humanité* où Pharaon de Winter gravit avec beaucoup de peine une pente très abrupte à bicyclette. Nous y percevons aussi une figuration de la souffrance ascétique du corps. L'utilisation du son par Dumont, de même que l'attention portée à la sensation corporelle, nous font percevoir la souffrance ascétique de Pharaon. Le personnage semble gravir les échelons d'une ascension vers un niveau plus élevé de spiritualité. Il s'agit d'une contrepartie à la scène de la lévitation qui met en scène le même personnage. L'esthétique du film revoie donc cet être apparemment plat et sans envergure à la représentation de la grâce, d'une grâce agissant à l'insu du protagoniste mais néanmoins perceptible à travers l'image.

Dans cette séquence, le son témoigne d'une proximité beaucoup plus grande que ne le laissent supposer les éléments visuels. On trouve une accentuation de la douleur et de l'effort de Pharaon, menée à son paroxysme lorsque, de retour chez lui, ce dernier mange une pomme et s'étouffe bruyamment. Dumont joue ici sur un fil très mince, puisque son personnage peut être perçu à la fois comme empreint de grâce et comme une représentation du grotesque. Il s'agit là d'un point important de notre thèse : la mince ligne séparant parfois la grâce altière et le saugrenu. Précisons tout de même qu'au bout du compte, c'est le pôle de

⁵⁸ Bruno Dumont cité dans Philippe Rouyer et Yann Tobin, « Entretien avec Bruno Dumont. Ce qui m'intéresse, c'est la sensation, pas le sens », *Positif*, No 547, Septembre 2006, p. 94.

la grâce qui l'emporte, le manque de sophistication pouvant être perçu par le spectateur comme innocence de l'âme et garantie de transcendance.

De par sa simplicité intrinsèque, Pharaon reçoit ainsi la grâce sans vraiment s'en rendre compte, l'atteignant à travers une série d'expériences de transcendance spirituelle. D'après saint Thomas d'Aquin, selon lequel l'esprit humain est *capax Dei*, c'est-à-dire ouvert à l'infini, celui qui est touché par la grâce et qui expérimente la transcendance désire naturellement voir Dieu et peut naturellement l'aimer par-dessus tout. Ainsi, si la grâce intensifie, réoriente et purifie le désir religieux, on considérera les expériences de transcendance comme les lieux qui la rendent possible⁵⁹.

Les expériences de transcendance demeurent ambiguës, car elles peuvent conduire un individu à la conversion ou l'en éloigner. Ces expériences conduisent le sujet à la conversion dans la mesure où celui-ci s'intéresse vraiment à la Réalité infinie qu'il a entrevue; elles l'éloignent de la conversion dans la mesure où il se replie sur ses sentiments, sur son bien-être spirituel, et refuse le redoutable défi d'entrer en relation avec Dieu.

Cela peut être le cas dans *L'humanité* de Bruno Dumont, si Pharaon est coupable du meurtre de la petite et si son comportement n'est qu'un subterfuge. Cependant, cette compréhension du film n'est pas celle qui prédomine. Nous pouvons donc ranger Pharaon du côté des initiés de la grâce transcendantale⁶⁰. Il est impossible pour les croyants de déceler chez une personne concrète, par un acte phénoménologique, l'avènement de la grâce. Cependant, certains indices souvent impénétrables par la raison, sont réputés permettre de la discerner. Ainsi,

⁵⁹ Voir Louis Roy, *Le sentiment de transcendance, expérience de Dieu?* Paris, Cerf, 2000, p. 113-115.

⁶⁰ Par contre, il faut bien comprendre que la personne se positionnant du côté de la théorie du tueur, devra alors comprendre la démarche de Pharaon comme transcendantale, ce qui renverrait le message entier du film à son contraire.

...d'un point de vue théologique, se basant sur la volonté salvifique universelle de Dieu, on peut penser que la grâce est souvent accordée lors d'expériences de transcendance, pourvu que ces dernières ne soient pas moralement répréhensibles (comme elles le sont dans la plupart des cas de drogue ou de recherche d'euphorie psycho-spirituelle)⁶¹.

De manière générale, il faut également rappeler que si la grâce est atteinte par la transcendance, cela ne signifie pas qu'elle soit pour autant toujours reçue. L'être humain demeure libre d'accepter ou de refuser ce que Dieu lui propose. Dans le cas de Pharaon, la grâce semble être acceptée, bien que cette adhésion soit souvent surprenante, inexplicable.

Dans un autre ordre d'idée, si l'on tenait compte de la distinction thomiste entre la grâce justificante (également appelée habituelle ou sanctifiante) et les grâces auxiliaires (ou actuelles) qui sont accordées, soit avant, soit après la justification⁶², il semblerait plus prudent de supposer que la plupart du temps, ce sont des grâces auxiliaires qui sont offertes lors des expériences de transcendance. Les expériences de transcendance ont pour fonction de renforcer l'intérêt naissant pour le mystère et de pousser le récipiendaire vers une recherche spirituelle plus résolue, pouvant mener à la réception de la grâce justificante. Dans le cas de Pharaon, il s'agit plutôt d'une grâce auxiliaire au détriment de la grâce justificante.

Les expériences de transcendance ne font que préparer l'étape concluante où la personne, mue par la grâce justificante, s'engagera dans un choix essentiel. Il est donc assez exceptionnel que la conversion religieuse, avec son caractère énergétique relativement permanent, soit donnée lors d'une expérience de transcendance. Contrairement aux expériences de transcendance, qui sont passagères, la grâce justificante établit une conscience mystique ininterrompue (même si cette conscience est souvent non explicitement perçue) dans le cadre d'une relation stable d'amour entre Dieu et le croyant.

On doit établir une différence entre le comportement de Pharaon et celui de Johannès dans *Ordet* de Dreyer. En effet, la réception de la grâce semble complète et ininterrompue

⁶¹ L. Roy, *op. cit.*, p. 113-115.

⁶² Voir Thomas D'Aquin, *Opuscules*, Vrin, Paris, 1984, q. 109-113.

chez Johannès; il y a donc là un exemple de grâce justifiante qui disparaît à partir de l'accomplissement du miracle final, tandis que chez Pharaon, la relation avec la grâce semble toujours ambivalente, surtout s'il est coupable de meurtre, ce que nous ne saurons véritablement jamais. Cette ambivalence n'existe pas chez Dreyer.

Johannès demeure toujours en contact avec la grâce divine alors que Pharaon atteint des moments de grâce « subite », qui disparaissent après coup. Pensons à la montée abrupte et ardue à bicyclette, à la lévitation, à ces scènes de « consolation » des autres personnages ou encore au moment du cri près du TGV. Si la relation entre Dieu et Johannès semble stable, celle entre Dieu et Pharaon paraît beaucoup plus chaotique, bien qu'elle existe sans aucun doute.

Selon saint Augustin, la grâce n'est ni la loi, ni la nature, ni la seule rémission des péchés, mais une *force* qui fait accomplir la loi, libère la nature, permet de vaincre le péché.⁶³ Elle est donc conçue comme une énergie. La réflexion augustinienne sur la relation entre le Christ et l'homme permet de mieux comprendre le personnage de Pharaon de Winter dans *L'humanité*. Pharaon fait partie de ces êtres « bénis » qui ont une relation avec la transcendance différente de celle qu'entretiennent la plupart des mortels. Nous pouvons conclure que Pharaon évoque en partie cette « union hypostatique », cette filiation divine entre le Christ et l'homme. Si le Christ *homme* a reçu de l'Esprit une grâce de pureté et de sainteté indéfectible et parfaite, Pharaon (et davantage Johannès), quoiqu'essentiellement imparfait et fragile⁶⁴, peut recevoir la pureté et la sainteté du même ordre.

Inspecteur de police aux manières peu orthodoxes, Pharaon mène une enquête sur le viol et le meurtre d'une fillette du voisinage. Il emprunte à son tour le chemin suivi par la petite victime le jour de sa mort. Après avoir inspecté sommairement les lieux, il se met à crier au passage du TGV. Ce personnage par ailleurs placide, voire un peu simple d'esprit,

⁶³ Voir saint Augustin, *La Grâce aux moines d'Adrumète et de Provence*, Desclée de Brouwer, 1962, pp. 141-151, p. 855.

⁶⁴ Voir *Ibid.*, p. 820.

subit, pendant ces quelques secondes, une transformation surprenante. Il lance un cri qui fait sortir quelque chose de réprimé en lui. Pourtant, la scène suivante le montre comme il était avant cette incartade... Ce cri est une sorte d'ode au surnaturel, à ce qui ne peut être physiquement ressenti. Le personnage de Pharaon est donc fascinant : en apparence toujours dans sa bulle, il en arrive pourtant à des illuminations soudaines.

La rédemption par la grâce, chez Dumont, diffère de film en film. On note une « progression » d'un film à l'autre. Dans *La Vie de Jésus*, la rédemption se fait par la violence la plus barbare lors de l'attaque de Freddy et de ses compagnons sur Kadder : « ...faire couler le sang de celui qu'on considère comme l'Impur est un acte rédempteur, visant à rétablir la normalité⁶⁵ ». Par contre, la fin de son quatrième film, *Flandres*, surprend par rapport aux conclusions de ses œuvres précédentes, surtout en rapport avec la violence antérieurement discutée de *La Vie de Jésus* et celle de *Twentynine Palms*, de même que la fin ambiguë de *L'humanité*. En effet, la fin de *Flandres* procède d'un « ...retournement dont Dumont était jusqu'à présent peu coutumier, un tableau final vient tromper notre attente, sublimant tout le mal qui a précédé⁶⁶. » Contrairement à la violence des films précédents, *Flandres* se termine sur un tableau d'amour⁶⁷. Il s'agit d'un tableau non moins ambigu car plusieurs questions restent encore sans réponse. Peut-on parler de rédemption dans le cas du personnage de Démester? La fin reste ouverte. Cet « effet-tableau » accentue la grâce cinématographique. En effet, dans ce tableau, on peut sentir un moment de *je ne sais quoi*, une extase chez les deux personnages. Tout est raconté à travers le non-dit, dans la « pose » que prennent les personnages, comme dans un tableau tragique.

⁶⁵ Franck Garbarz, *loc. cit.*, p. 117.

⁶⁶ Matthieu Darras, « *Flandres*. Guerre perpétuelle et bonheur éphémère », *Positif*, No 547, Septembre 2006, p. 89.

⁶⁷ Dumont avait tourné des scènes violentes pour terminer son film mais a opté, à la dernière minute, pour une fin moins chaotique. Certains ont vu dans cette décision une maturité nouvelle chez le cinéaste de Bailleul.

3.1.9.3 La ritualisation

Dans *L'humanité*, les mêmes gestes sont posés chaque jour par Pharaon, chez lui ou dans la rue, alors qu'il rencontre toujours les mêmes gens. Dans *Flandres*, Démeester et Barbe font leur « petit tour »⁶⁸ dans la campagne. Certains gestes, comme le jardinage de Pharaon dans *L'humanité* ou l'écoute du pinson de Freddy dans *La Vie de Jésus* tiennent aussi du rite, de la répétition menant lentement vers la transcendance. Ces gestes routiniers qui se reproduisent régulièrement « ...acquièrent très vite le statut de rituel⁶⁹. » Les personnages qui perpétuent ces gestes le font pour assouvir un besoin d'aller vers un ailleurs, de quitter la routine de leur vie journalière. Freddy, lorsqu'il écoute son pinson, oublie tout de sa vie monotone et semble entrer en réelle osmose avec l'oiseau. Il en va de même pour Pharaon qui va jusqu'à léviter lors d'une séance de jardinage.

Le cinéma de Dumont est un cinéma contradictoire. En effet, même s'il se dit pudique⁷⁰, il montre souvent l'acte sexuel à l'écran. Dans le film *Flandres*, la copulation est accompagnée de plans où Barbe regarde le ciel; ces plans instituent une forme de dichotomie entre l'acte sexuel bestial (dans sa forme) et la recherche d'un ailleurs. Dumont affirme que l'acte sexuel dans ses films signifie la tentative humaine d'aller ailleurs, d'aller *dans* l'autre, de fusionner et ce, même si, au bout du compte, cela s'avère impossible. Il y a là une part de mysticisme qui dépasse l'acte de copuler. La sexualité exprime donc autre chose que le sexe, elle peut aussi devenir un geste rituel visant la grâce, mais sans érotisme. Dans les films de Dumont, l'acte sexuel est si présent qu'il en devient un rite, un geste répétitif et sériel qui permet à ses personnages « vides » d'atteindre, pendant une courte période, une certaine transcendance. L'acte sexuel « animal » et répétitif tel que pratiqué par les protagonistes de Dumont, devient de façon antithétique la seule façon pour eux de dépasser leur caractère

⁶⁸ Voir Catherine Bell, « Ritual », *The Blackwell Companion to the Study of Religion*, Cornwall, Blackwell, 2006, p. 398.

⁶⁹ Anthony Fiant, « Les bêtes humaines. Notes sur le cinéma de Bruno Dumont », *Positif*, No 554, Avril 2007, p. 54.

⁷⁰ Bruno Dumont, commentaire audio du film *Flandres*, Aventi, dvd Zone 2, PAL.

primitif. Ils « pénètrent » l'autre, s'accaparent d'une certaine manière la *substance* d'un autre individu, voire son *âme*. Ceci résume l'un des problèmes qui nous intéresse dans ce cinéma : la brutalité et l'animalité permettant à l'humain d'atteindre brièvement, lors d'une activité programmée par son instinct, de hautes sphères spirituelles. L'explicitation crue du sexe à l'écran, pourrait donc en fin de compte conduire à l'extase. Les deux pôles de notre problématique se rejoindraient alors : le corps sexuel *et* transcendantal, l'âme « génitale » *et* ascétique. Amédée Ayfre avoue croire difficilement à la présence au cinéma « ...de ce sacré retourné et de cette extase noire que prône Georges Bataille⁷¹ ». Or, s'il cite les surréalistes qui en offrent une honorable approximation, nous pouvons affirmer que les films du cinéaste de Bailleul en sont aussi des exemples probants.

Le « sacré retourné » d'Ayfre est celui de la transgression. Georges Bataille, sans doute l'un des auteurs ayant le plus débattu de la transgression, exprime, dans *L'Érotisme*, la relation entre celle-ci, l'interdit, le sacré et la mythologie:

Les dieux, qui incarnent le *sacré*, font trembler ceux qui les vénèrent. Les hommes sont en un même temps soumis à deux mouvements : de terreur, qui rejette, et d'attrait qui commande le respect fasciné. (...) ...l'interdit rejette, mais la fascination introduit la transgression. (...) ...le divin est l'aspect fascinant de l'interdit : c'est l'interdit transfiguré⁷².

L'interdit transfiguré ou « aspect fascinant du divin » de Bataille devient, dans les films de Dumont, l'extase « noire » associée à cet acte bestial qu'est l'accouplement. On peut alors parler de rencontre quasi *miraculeuse* entre l'indicible et le profane, entre le divin et le vulgaire, entre la fascination et la programmation. Il s'agit là, en fait, de l'un des points forts et originaux de la démarche de Dumont.

Alors que la plupart des religions et des croyances dictent une ascèse fondée sur le renoncement, notamment à l'acte sexuel, Dumont va à l'encontre de ces préceptes et fait atteindre la transcendance à ses personnages par la pratique d'une sexualité effrénée et

⁷¹ Amédée Ayfre, *Un cinéma spiritualiste*, Paris, Cerf, 2004, p. 116-117.

⁷² Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957, p. 76.

surtout *ritualisée*. Cette ritualisation a pour but d'évacuer tout affect de l'acte sexuel et de permettre à ses protagonistes d'atteindre une forme presque mystique dans sa performance. En somme, au lieu d'envoyer ses personnages dans un monastère, Dumont les envoie se réfugier dans la sexualité débridée pour atteindre cet ailleurs qui leur permet de quitter leur vie quotidienne⁷³. Une autre contradiction peut alors être soulevée : en effet, cette ritualisation « journalière » de l'acte sexuel permet de rompre avec la quotidienneté.

Traitant d'animalité, il ne faut cependant pas confondre rituel et sacré. Certains animaux ont recours à la « parade » au moment ou en vue de l'accouplement. Il s'agit d'une forme de rituel mais qui n'atteint sûrement pas le sacré de Bataille. Dans les films de Dumont, il n'y a pas cet élément de parade, puisque la sexualité est proche de la pornographie, donc d'une sexualité pensée par l'« humain », bien qu'à la limite de l'humanité. C'est ainsi que l'homme, à la lisière de l'animal, atteint l'extase sacrée et noire par le rituel.

3.1.9.4 La surérogation

Pharaon de Winter, personnage principal de *L'humanité* de Bruno Dumont, peut, d'une certaine manière, être comparé à un saint semblable à l'âne Balthazar du film de Robert Bresson, à une figure christique, presque rossellinienne. La mort de sa femme et de son enfant l'a laissé dans une sorte de procrastination manifeste. C'est pourquoi il est « incapable de supporter la violence et la manifestation du mal⁷⁴ » tout en étant « le réceptacle de la souffrance humaine⁷⁵ ». Son métier de policier voudrait qu'il soit sans peur et sans reproche, qu'il fasse montre d'un courage hors du commun. Pourtant, « ...alors qu'on attend de lui

⁷³ Hadewijch, la protagoniste principale du film du même nom, se laissera tenter par les plaisirs de la chair après avoir quitté les ordres. Elle se laissera par la suite gagner par la violence qui sera une autre forme d'exutoire.

⁷⁴ Franck Garbarz, « *L'humanité*. Consoler la souffrance du monde », *Positif*, No 465, Novembre 1999, p. 7.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 8.

qu'il réprime, il s'émeut⁷⁶ ». Pharaon est contemplatif, il est lui-même un mystère sans explication. Il est « extraterrestre », à part. Son regard est littéralement *désarmant* face à ceux qui veulent le mal ou une forme du mal. Il n'attaque pas les malfrats avec une arme, mais les *désarme* par son regard. Il souffre « physiquement » pour autrui. La souffrance est d'ailleurs la seule expression que l'on puisse déchiffrer sur son faciès énigmatique. Pharaon donne son affection à ceux qui en ont le plus besoin, soit les rejetés de la société: le *dealer*, l'infirmier, la truie, Joseph. Il entre donc en parfait accord avec le François d'Assise de Rossellini. Il désire consentir le pardon à « l'humanité » coupable.

Pharaon exerce ainsi un devoir qui va au-delà de celui du policier habituel qui consiste à faire régner l'ordre dans la société qui l'entoure. Pas étonnant que ceux qui regardent *L'humanité* pour la première fois soient si déstabilisés par le « travail » policier dans le film et celui de Pharaon en particulier. Son devoir de policier est balayé par Dumont qui lui insuffle un autre genre de devoir, soit celui de « guérisseur » de l'âme humaine. Drôle de programme pour cet être totalement déjanté aux allures de *sous-policier*.

Dumont déconstruit habilement les codes de la société *humaine* dont il fait mention dans le titre de son film. Son personnage de « sous-policier *surhomme* » dissimule des habiletés non-équivoques, fait les choses presque sans le savoir lui-même, avec ce don d'innocence, cette grâce dont nous parlions plus tôt. Ainsi, Pharaon console, prend pitié, s'engage *physiquement* avec l'autre. Et c'est cet engagement inusité, « surérogatoire », corporel, qui mène à la compréhension transcendantale de l'autre. L'exemple de la consolation finale avec Joseph est à ce titre frappant, tout comme sa relation au revendeur de drogue ou à Domino. Pharaon ne choisit pas ses « amis » selon leur rang social. Il traite tout le monde de la même façon. Reprenant les éléments de la compassion christique, il aime même ses ennemis, ou encore des rejetés de la société; n'en est-il d'ailleurs pas un lui-même? À l'instar des prédicats christiques, le don de soi excède ainsi, tout calcul⁷⁷.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁷⁷ Voir Joël Janiaud, *Au-delà du devoir : l'acte surérogatoire*, Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 57.

Pharaon s'apparente à un médiateur entre les hommes et le divin, entre le transcendant et le quotidien, entre le sacré et le profane : « *One common way in which holy persons become holy comes from their ability to serve as a conduit between the world of the transcendant and the world of the mundane*⁷⁸. » Sous ses airs innocents, il représente le lien autant vertical qu'horizontal avec la grâce transcendantale. Son lien vertical provient des pouvoirs « célestes » qui semblent lui avoir été légués bien malgré lui. Son lien horizontal vient de sa vie rendue ascétique à la suite de la tragédie survenue dans son nid familial et du renoncement qui y est associé. Pharaon est donc *ascète* en raison des circonstances qui l'entourent, par sa manière de « vivre » les choses dans son for intérieur et en rapport avec les autres. Il devient un exemple singulier, non seulement de la surrogation au cinéma, mais aussi de l'ineffable, de la particularité qu'a le cinématographe, dans certains cas, de nous faire comprendre le non-dit.

3.2 Analyse de *L'humanité*

3.2.1 La fin ambiguë de *L'humanité*

Le film *L'humanité* comporte une série de séquences finales extrêmement ambiguës qu'il serait bon d'explorer plus avant afin de bien comprendre la portée ascétique du cinéma de Dumont. Dans un très long plan statique (1 minute, 50 secondes), Domino pleure à chaudes larmes, exprimant toute sa douleur face aux événements. Elle semble agir comme si elle portait une partie du blâme en rapport avec le crime. Elle exprime toute sa douleur et le réalisateur nous la place très près de la caméra, en gros plan. Alors que nous croyons qu'elle est seule, un bras apparaît dans le champ pour la réconforter. Nous apprenons par la suite qu'il s'agit du bras de Pharaon. Le plan suivant est un plan large : nous y voyons les deux personnages dans la cuisine. Pharaon enlace Domino et la caresse. La caméra reste fixe tout

⁷⁸ Lawrence S. Cunningham, « Holy Men/Holy Women », *The Blackwell Companion to the Study of Religion*, Cornwall, Blackwell, 2006, p. 287.

au long du plan jusqu'à ce qu'il y ait un léger mouvement d'appareil lorsque Domino cesse de pleurer, lorsqu'elle s'apaise. Pas une parole n'est prononcée durant cette séquence, les seuls sons étant produits par les pleurs de Domino et les aboiements d'un chien provenant d'une habitation voisine. Dumont fait ici preuve d'une économie de moyens caractéristique de sa démarche, et montre son penchant pour une progression narrative ascétique où le plus petit nombre d'informations nécessaires sont dévoilées aux spectateurs. L'ascèse est ici atteinte au niveau formel, bien que par ailleurs, Dumont se montre aussi ascétique sur le plan thématique.

Si on prête attention à ce qui se retrouve à l'intérieur du cadre, les deux derniers plans du film constituent ni plus ni moins qu'un véritable choc dans l'ordre des choses. Cela amène le spectateur à se poser une question qui peut faire basculer sa perception du film. Dans le plan pénultième du film, on voit Pharaon, assis au commissariat, avec ce qui semble être des menottes aux poignets. Selon Dumont, choisir une valeur de plan, c'est choisir une signification⁷⁹. Il a donc décidé de ne pas faire un gros plan des menottes afin de laisser au spectateur une chance d'interpréter librement ce qu'il voit. Il s'agit de récompenser l'effort du spectateur attentif, de ne pas donner une réponse précise. Pharaon serait-il coupable? Serait-il, après tout, *le* coupable? Ou alors, aurait-il transféré sur lui la culpabilité de Joseph lorsqu'il lui a « aspiré » toute son énergie vitale comme il l'a fait pour tous les maux des personnages du film (d'où sa comparaison avec le Christ) lors d'un long baiser? S'il est coupable, cela change complètement la conception et la compréhension du spectateur. Cette problématisation de la culpabilité, à la manière de Dostoïevski (*Crime et châtiment*, *Les frères Karamazov*) rapproche une fois de plus Dumont de Robert Bresson. La première séquence évoquerait alors la fuite de Pharaon après avoir violé et tué la fillette. Cela expliquerait l'absence de ce dernier sur le lieu du crime lors de la découverte du corps, de même que son cri primal à son retour sur ces lieux, l'expression de la honte et de l'horreur ressenties par Pharaon à ce moment. Cela conférerait aussi un aspect lugubre au plan final, frontal, de Pharaon, à son regard énigmatique et surtout à son « ronronnement » prononcé (mais aussi, par ailleurs, perceptible tout au long du film). Perçu comme placide, ce bruit bien à lui atteindrait ici, sous les auspices de sa culpabilité, des dimensions démoniaques, voire

⁷⁹ Voir Bruno Dumont cité dans Philippe Rouyer et Claire Vassé, *loc. cit.*, p. 13.

démentielles... Est-ce que la perte de sa femme et de son enfant dans des circonstances sciemment éludées dans la diégèse du film l'aurait amené à la folie meurtrière? Il y aurait ici un rapprochement à faire avec le personnage de Johannès dans *Ordet* de Dreyer. Le cinéaste danois élude lui aussi une des raisons de la folie christique de son personnage qui se retrouve dans la pièce de Kaj Munk. En effet, celui-ci se prend pour Jésus à cause, entre autres, de l'accident mortel subi par sa fiancée qui l'a sauvé de la mort en prenant le choc à sa place.

Cela marque la preuve de la retenue ascétique dans l'image opérée par Dumont : les événements sont si peu explicités que le spectateur peut se perdre en conjectures diverses. C'est ce qui fait la force ascétique du film et le plaisir fasciné que l'on prend à le regarder. Cette fin a d'ailleurs créé une polémique, certains critiques ayant débattu autour d'elle. Kent Jones croit Pharaon coupable, car, écrit-il : « *For first-time viewers, we have no way of knowing that Pharaon is the murderer in the first place, it feels like a trick*⁸⁰... » tandis que d'autres, comme Franck Garbarz en font une interprétation différente : « D'une audace inouïe, la scène du baiser final, évocatrice du baiser christique aux lépreux, constitue, au-delà du don, le *pardon* consenti à l'humanité coupable. Il ne reste plus à Pharaon qu'à se passer les menottes, se substituant au bourreau, en signe de rédemption absolue⁸¹. Jacques Rancière, pour sa part, analyse la situation de façon mitoyenne :

Car le criminel et la victime, le justicier et le témoin sont une seule et même personne (...) Pharaon en est le représentant et le témoin : criminel sous les habits du policier, idiot-innocent endossant la misère et la cruauté du monde, Christ ou Myuchkine donnant aux victimes-coupables de ce jeu perpétuellement innocent le seul remède possible : le geste de la compassion⁸².

⁸⁰ Kent Jones, « *L'humanité*. Bruno Dumont, France, 1999 », *Film Comment*, Vol. 36, No 3, Mai/Juin 2000, p. 73.

⁸¹ Franck Garbarz, « *L'humanité*. Consoler la souffrance du monde », *loc. cit.*, p. 6-8.

⁸² Jacques Rancière, « Le bruit du peuple, l'image de l'art », *Cahiers du cinéma*, No 540, novembre 1999, p. 110-112. Nous avons là une nouvelle référence à Dostoïevski dans le cinéma de Dumont, qu'il partage avec Bresson.

La plupart des critiques s'accordent toutefois pour rapprocher Pharaon d'une figure aux accents dostoïevskiens, voire christiques. Dumont lui-même ne s'avance pas mais laisse le soin au spectateur de se faire sa propre idée sur le sujet.

3.2.2 Le rapport à la peinture

Jacques Rancière qualifie la démarche de Bruno Dumont de citation et d'auto-démonstration⁸³. En effet, Dumont emprunte à différents tableaux des idées, des plans. Prenons l'exemple du corps de la fillette au début du film. Il semble évident que le cinéaste ait pris pour inspiration l'œuvre *Étant donnés* de Marcel Duchamp (Fig. 15-16), de même que le tableau *1968 : Dans son atelier de New York Marcel Duchamp, près d'Étant donnés, son oeuvre posthume*, d'André Raffray, 1977 (Fig. 14-15).

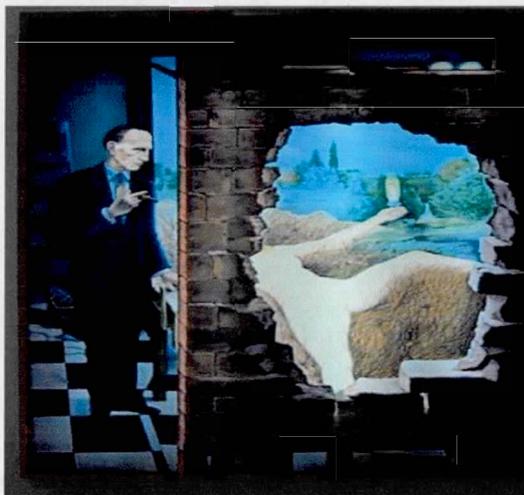


Figure 14 - 1968: *Dans son atelier de New York Marcel Duchamp, près d'Étant donnés, son oeuvre posthume* 1977. Tableau d'André Raffray

⁸³ *Ibid.*, p. 112.



Figure 15 - Le corps de la fillette au début de *L'humanité* (1999) de Bruno Dumont

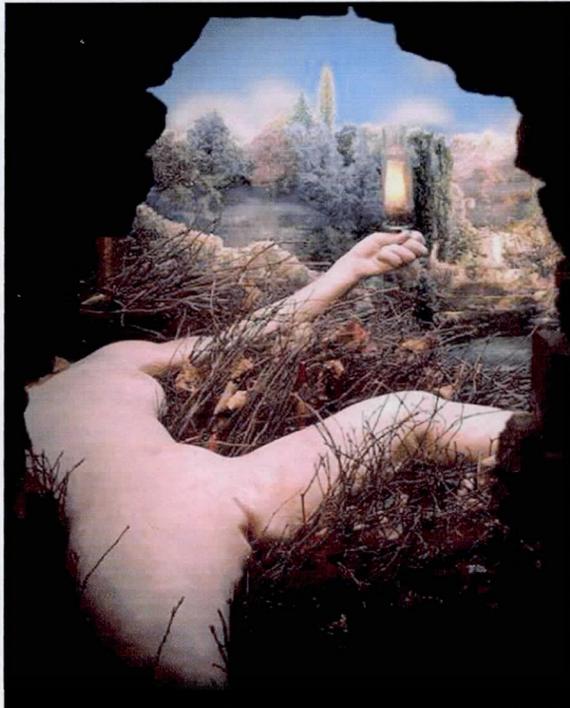


Figure 16 - *Étant donnés* 1969. Tableau posthume de Marcel Duchamp

La démarche prônée par Bruno Dumont selon laquelle *le spectateur prime avant tout* est très proche de celle employée par Duchamp dans bon nombre de ses œuvres, dont *Étant donnés*, avec son dispositif « voyeur », est sans doute le plus bel exemple.

Domino et la *Baigneuse* de Rembrandt



Figure 17 - *La Baigneuse* 1654. Tableau de Rembrandt



Figure 18 - Domino se baignant dans la Mer dans *L'humanité* (1999) de Bruno Dumont

Dumont, souvent qualifié de maniériste, aime puiser dans l'iconographie de l'art pour faire « résonner » certaines images. Cet exemple montrant le personnage de Domino se baignant dans la mer (fig. 18) et reprenant les mêmes gestes que *La Baigneuse* de Rembrandt (fig. 17) en est certes un exemple frappant. On y retrouve le même corps féminin mais « trapu », le même mélange étrange et intrigant de grâce et de force physique.

Le Cri (1893) d'Edvard Munch et le cri primal de Pharaon

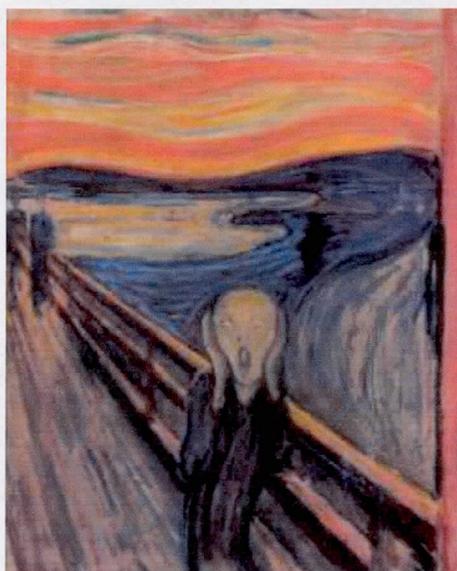


Figure 19 - *Le Cri* 1893. Tableau d'Edvard Munch



Figure 20 - Pharaon de Winter poussant un cri strident au passage d'un TGV dans *L'humanité* (1999) de Bruno Dumont

Dans son film *L'humanité*, la scène où Pharaon retourne sur les lieux du meurtre de la fillette (fig. 20) est inspirée du *Cri* d'Edvard Munch (fig. 19). En premier lieu, la simple étude plastique des deux « images », nous indique que Dumont a suivi la voie de Munch en décidant délibérément de laisser le coin inférieur droit vide, du moins libre de tout signifiant⁸⁴. Cette reprise d'un tableau très connu est un exemple de la rigueur mimétique, voire *maniériste* de Dumont dans la préparation de ses plans, de ses cadres. Pharaon y atteint un état extrêmement agité semblable à celui du personnage du tableau du peintre norvégien. Pour mieux comprendre la démarche de Dumont, référons-nous aux écrits de Munch à propos de son tableau :

Je longeai le chemin avec deux amis. Soudain le soleil se coucha. Je le ressentis comme un soupir mélancolique. Le ciel devint tout à coup rouge couleur de sang. Je m'arrêtai, et épuisé à mort m'adossai contre une barrière. Je vis le ciel enflammé, le fjord et la ville étaient inondés de sang et ravagés par des langues de feu. Mes amis poursuivirent leur chemin, je tremblais d'angoisse. Et je sentis la nature traversée par un long cri infini⁸⁵.

⁸⁴ Si ce n'est une végétation quelconque.

⁸⁵ Ce texte provient de l'un des nombreux textes en prose lyrique de Munch associés au motif du cri, soit *La Frise de la vie*. Munch s'en est ensuite inspiré pour peindre ses tableaux. Notons qu'il a peint une version « définitive » du *Cri* en 1910.

Les deux amis peuvent être assimilés aux deux jeunes filles qui le précèdent sur le chemin. Le ciel rouge pourrait être comparé aux fleurs rouges laissées à la mémoire de la défunte. Le personnage de Munch échoue contre une barrière, tout comme Pharaon. Et le volcan (le Krakatoa) qui crache le sang devient, dans le film de Dumont, le TGV. Notons tout de même une différence stylistique entre les deux représentations : lorsqu'il pousse son cri, Pharaon est de profil alors que le personnage de Munch est de face. Par contre, si on regarde le tableau *Désespoir* (fig. 21) qui précède immédiatement *Le Cri* chez Munch, on retrouve bizarrement un personnage dans la position quasi identique à celle de Pharaon. Munch s'est d'ailleurs directement inspiré de *Désespoir* pour ensuite peindre *Le Cri*. Dumont suit en quelque sorte le même chemin intellectuel pour produire son image si saisissante.

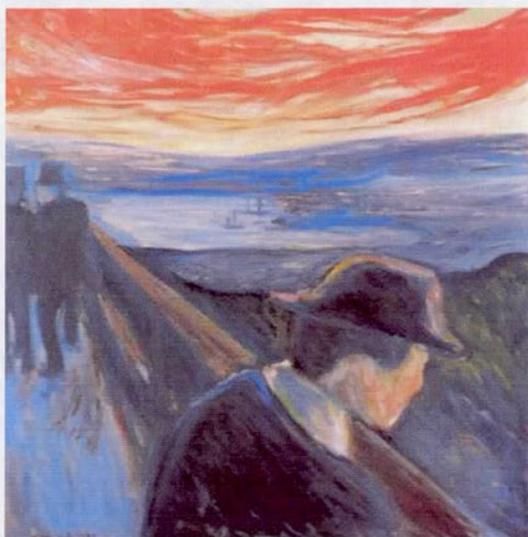


Figure 21 - *Désespoir* 1892. Tableau d'Edvard Munch

Cette séquence montre toute la souffrance physique et intérieure de Pharaon, qui atteint, l'espace d'un instant, une intense émotion qui le fait passer dans un état spirituel avancé alors que son état physique est celui d'un homme désarçonné, désabusé, fatigué. Il y a donc une dissociation, que nous pouvons désigner comme chiasmique, entre son état physique et son état spirituel. Nous pouvons même dire que cette dissociation évoque des

considérations mystiques, voire extatiques, particulièrement dans la scène que nous venons d'évoquer. Selon les études de Georges Lapassade, celle-ci compte en effet les quatre aspects de l'extase et des états de conscience mystique tels que dégagés par William James (1906), soit l'ineffabilité, l'intuition, l'instabilité et la passivité⁸⁶. L'ineffabilité parce qu'il ne trouve pas les mots pour exprimer son état de conscience, le cri primal étant la seule façon de s'exprimer pour lui; l'intuition puisque lors de cette expérience, il déborde la logique discursive⁸⁷; l'instabilité puisque son expérience dissociative d'extase mystique ne dure que très peu de temps; enfin, la passivité parce que lors de son expérience, il semble paralysé, pétrifié par une force supérieure.

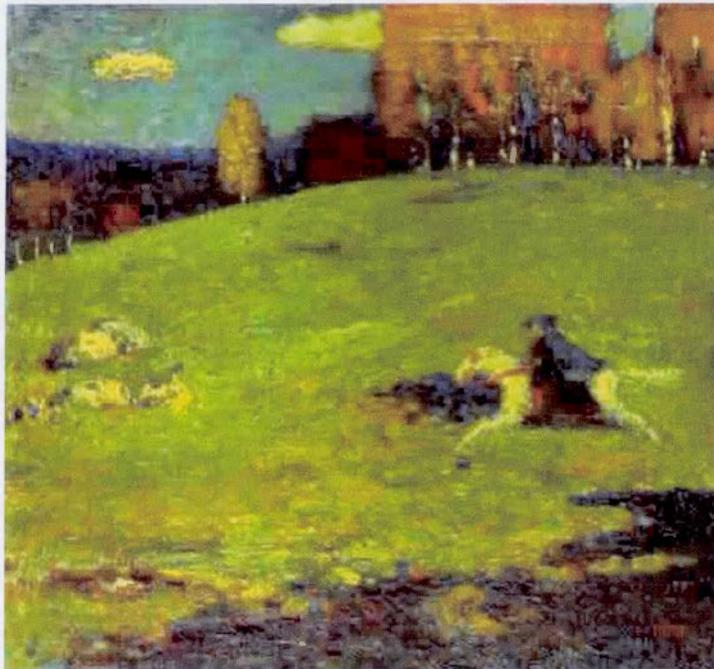


Figure 22 - *Der Blaue Reiter (Le Cavalier bleu)* 1911. Tableau de Vassily Kandinsky

⁸⁶ Voir Georges Lapassade, « Approche anthropologique de la dissociation et de ses dispositifs inducteurs » dans Patrick Boumard, Georges Lapassade et Michel Lobrot, *Le mythe de l'identité : apologie de la dissociation*, Paris, Economica, 2006, p. 116.

⁸⁷ Et que dire de l'intuition qui l'a fait se rendre à cet endroit bien précis.



Figure 23 – Pharaon de Winter marchant à travers le paysage grandiose de la lande. Premier plan de *L'humanité* (1999) de Bruno Dumont

La première séquence introduit le personnage principal du film, Pharaon de Winter. Elle est composée de 18 plans totalisant 295 secondes, soit une moyenne (encore plus élevée que la moyenne générale du film) de 16,4 secondes par plan. Le plus long plan est le premier, qui dure 62 secondes. Pharaon parcourt l'entière longueur du cadre en cinémascope (2.35 :1), de la gauche vers la droite. Il a l'air d'un insecte microscopique au milieu du paysage grandiose de la lande. Il y a quatre grands arbres à gauche et le reste du plan est couvert par une dune. Du point de vue sonore, la respiration et l'halètement de Pharaon sont davantage accentués que ce que l'image nous montre. Il y a donc une *différenciation*, une *stylisation* entre le plan de l'image et le plan sonore, ce qui fait que le spectateur se sent plus près du personnage qu'il ne l'est en réalité. L'ensemble de l'image est caractéristique des tableaux de Kandinsky en particulier, et à ceux du groupe *Der Blaue Reiter* (*Le Cavalier bleu*) en général. En effet, ce plan et la plupart des plans de cette première séquence sont sombres, saturés de nuages, oppressants. Le plan de départ du film (fig. 23) et le tableau liminaire de Kandinsky, *Le Cavalier bleu* (fig. 22), sont d'ailleurs étrangement similaires. Le cavalier de Kandinsky « traversant » le cadre est ici remplacé par Pharaon. Dumont n'a fait qu'inverser la direction de l'action entre le tableau et le plan de son film.

Du point de vue sonore, le vent du Nord, si caractéristique de cette région située à la frontière franco-belge, balaye chacun des plans avec insistance. Les plans de cette première séquence offrent un Pharaon de Winter complètement dépassé par son environnement jusqu'au moment où, dans le plan 5, il tombe par terre et semble « entrer en harmonie » avec le sol. Il est alors transporté vers un ailleurs. Il est par la suite ramené à la réalité par le son de l'alarme de sa voiture de police. L'ensemble de la séquence est caractérisé par un minimalisme pouvant sembler contradictoire avec la lande. Pharaon ne prononce qu'une phrase durant toute la séquence : « J'arrive! », s'écrie-t-il laconiquement à son interlocuteur à travers le micro de sa voiture. Il proclame cette phrase d'une manière tellement idiosyncrasique et inouïe qu'il capte immédiatement l'attention du spectateur et ce, pour le reste du film. Le timbre de sa voix et la tonalité sont si particuliers qu'on peut dire qu'il s'agit d'une voix blanche dans la pure tradition bressonienne.

Cette séquence initiale nous apprend donc deux choses sur le contenu ultérieur du film : tout d'abord, l'importance que jouera la peinture dans l'aspect pictural du film, et d'autre part, elle introduit le personnage de Pharaon, sa voix, sa démarche et ses regards aux accents à la fois pénétrants et vides.

3.2.2.1 La référence à Malevitch

Bruno Dumont, cinéaste de l'image avant tout, se réclame particulièrement des écrits et des peintures de Kasimir Malevitch :

Je trouve auprès des peintres une méditation sur mon propre travail. Je peux très bien lire des propos que tient Courbet, que tient Malevitch. C'est très riche pour moi. Ce n'est pas les cinéastes qui m'aident à comprendre mon travail. Je pense que je trouve dans le discours des peintres des éléments de compréhension de mon propre travail⁸⁸.

⁸⁸ Bruno Dumont, transcription littérale d'une partie de l'entrevue de Dumont tirée du documentaire *Bruno Dumont, portrait d'un artiste en trois mouvements* de Geremia Carrara et Gisella Gaspari et se retrouvant sur le dvd zone 2, PAL du film *Flandres* édité par Aventi (2006).

Tout comme Dumont, Malevitch fut un autodidacte dans l'apprentissage de son art⁸⁹. En nous basant sur ce qu'en dit Alain Besançon, la période abstraite de Malevitch débutant en 1915 avec son fameux *Carré noir* est très riche en ce qui concerne une possible filiation entre son art et le cinéma de Dumont. En effet, chez Malevitch, « ...la composition est statique... »⁹⁰, tout comme l'est si souvent la composition des plans chez Dumont. Nous pouvons même voir, dans certains écrits de Malevitch (cette fois-ci sur le carré blanc), des affinités avec un personnage comme Pharaon de Winter dans *L'humanité* : « Le carré blanc est le mouvement purement économique de la forme qui personnifie toute la nouvelle structure blanche du monde; il donne en outre l'impulsion en faveur du fondement de la structure du monde en tant qu'«action pure »⁹¹... ». Pharaon peut être vu, ne serait-ce que grâce à sa « voix blanche », mais aussi par le côté « pur » et primitif de son personnage, comme la *transposition cinématographique* du carré blanc de Malevitch. Il devient en quelque sorte, la personnification de l'abstraction. Cette économie du signe, présente dans le travail des deux artistes, souligne le caractère particulièrement ascétique de leurs œuvres. Chez Malevitch, il y a « un air de pauvreté sourd... (dans ses) ...tableaux craquelés,...cela sent la misère⁹². » Une misère que l'on peut assimiler aux paysages de Bailleul des films de Dumont. On trouve un effort de retranchement et de mysticisme dans la démarche artistique des deux créateurs.

3.2.3 Un exemple d'acteur : Emmanuel Schotté, alias Pharaon de Winter

À l'instar de Bresson, Bruno Dumont ne veut pas de composition de la part de ses acteurs. Il cherche à les pousser aux limites de leurs capacités physiques et émotionnelles, parfois jusqu'à l'humiliation. Son but est de révéler le caractère de l'acteur non professionnel et ce, même si certains critiques ou spectateurs le prendront parfois en aversion. Il place ses

⁸⁹ Alain Besançon, *op. cit.*, p. 478.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 482.

⁹¹ Kasimir Malevitch, *Écrits*, p. 237, in A. Besançon, *Ibid.*, p. 482-483.

⁹² A. Besançon, *Ibid.*, p. 483.

acteurs dans des situations banales pour en tirer une dynamique émotionnelle qui va au-delà de la banalité. Ses personnages sont souvent placés dans des situations routinières où ils recherchent la grâce qui manque à leur vie. Réaliser un film revient alors à « attendre », « surveiller » ses acteurs, pour voir où leur matérialité, leur corporalité les mènera en rapport avec les simples indications qu'on leur aura données. En témoigne la présence d'Emmanuel Schotté à l'écran, alias Pharaon De Winter, personnage principal de *L'humanité*.

Pharaon est singularisé par sa démarche insolite et sa voix idiosyncrasique. Dumont parle de son protagoniste comme d'un acteur docile qui a une bonne idée de la lenteur du rythme cinématographique. Celui-ci cherche toujours son texte, ce qui, selon la conception de Dumont, est une *bonne chose*. Le cinéaste n'a rien changé aux mimiques et à la physionomie (à sa démarche avec les « mains en pince de crabe », entre autres) de Schotté. Il n'a pas non plus contrarié sa lenteur, respectant ainsi son rythme personnel, sa compréhension intrinsèque de la durée. C'est ce qui explique la longueur du film. *L'humanité* fait 2h28 alors que les autres longs métrages du réalisateur font en moyenne 1h46. Pour Dumont, il est un « véritable acteur de cinéma », un amateur qui entre en *résistance* avec la matière cinématographique, devient la trace de la réalité en sonnait d'une certaine façon et ce, même si cette façon peut parfois paraître fausse. C'est ce que Robert Bresson appelait un modèle : « Modèle. Fermé, n'entre en communication avec le dehors qu'à son insu; Modèle. L'étincelle attrapée dans sa prunelle donne signification à toute sa personne; Il ne serait pas ridicule de dire à tes modèles : "Je vous invente comme vous êtes."⁹³ ».

Cela devient en quelque sorte le principe esthétique du film, une résistance à la représentation normative de l'acteur au cinéma. Il faut laisser les acteurs tels qu'ils sont dans la vie, les empêcher de jouer un rôle afin qu'ils demeurent dans la neutralité la plus forte, la plus brutale et la plus sincère. Il faut alors laisser le processus photographique amplificateur du cinéma faire son travail de modelage et de description des particularités physiques des acteurs. Le prédicat de Dumont, sa règle de travail, concerne donc les physionomies inconnues. La « qualité » du jeu n'est pas primordiale, elle est plutôt assujettie à la relation de

⁹³ Robert Bresson, *op. cit.*, p. 103, 92 et 39.

ces visages « nouveaux » avec l'écran, avec cette membrane. La position de Stanley Cavell à ce sujet est claire :

...des gens particuliers qui sont avec succès des sujets pour l'écran peuvent aussi être des acteurs accomplis. Cela sous-entend que la question de savoir si leurs qualités d'acteurs sont pertinentes pour l'écran dépend de l'écran ; elle ne peut se déterminer *a priori*, c'est-à-dire sans faire l'expérience de ces gens sur l'écran⁹⁴.

Ces gens ont donc une qualité cinématographique propre. Ils font partie de l'ensemble du dispositif. Ils participent à l'expérience ontologique du film. Leur retenue leur permet de se fondre dans le processus filmique.

Les personnages des films de Dumont (Freddy, Kadder et Marie dans *La Vie de Jésus*, Pharaon, Domino et Joseph dans *L'humanité*, David et Katia dans *Twentynine Palms* ou encore Démester, Barbe et Blondel dans *Flandres*, Céline/Hadewijch dans *Hadewijch*) sont interprétés par des « singularités » qui ne reviendront pas dans un autre film⁹⁵. Cette démarche ne concerne toutefois que les films de Dumont et de Bresson, car ces « modèles » ont tout le loisir d'aller jouer pour d'autres cinéastes. Pensons ici à Dominique Sanda (la modèle d'*Une femme douce* de Bresson)⁹⁶; à Anne Wiazemsky (modèle dans *Au Hasard Balthazar* de Bresson)⁹⁷; ou encore à Séverine Canele (modèle dans *L'Humanité* de Dumont)⁹⁸. Elles ne jouent plus dès lors comme modèles mais comme actrices. En fin de compte, pour Dumont, à l'instar de Bresson, l'acteur de cinéma n'existe pas, le jeu de rôle étant d'abord lié au théâtre. Il faut donc aller plus loin que Cavell pour bien comprendre la démarche de Bresson, et par ricochet celle de Dumont : ces cinéastes ne cherchent pas la « qualité » *du jeu* mais bien « l'existence » *d'un non jeu* dans le dispositif

⁹⁴ Stanley Cavell, *La projection du monde*, Paris, Belin, 1999, p.233.

⁹⁵ À l'exception du personnage de Démester dans *Flandres* (Samuel Boidin) qui joue aussi dans *La Vie de Jésus* (le rôle de Michel). Il s'agit d'une première dans le cas de Dumont. Bresson a aussi enfreint à sa règle avec l'acteur Jean-Claude Guilbert qui est modèle dans *Au Hasard Balthazar* et *Mouchette*.

⁹⁶ Ayant entre autres tourné avec Bernardo Bertolucci (*Le Conformiste*, 1900).

⁹⁷ Ayant tourné avec Godard (*La Chinoise*) ou Pasolini (*Teorema*).

⁹⁸ Ayant joué notamment dans *Quand la mer monte...* de Yolande Moreau et Gilles Porte.

cinématographique. Il faudrait, par exemple, rapprocher Pharaon des modèles bressoniens, décrits de cette manière par Gilles Deleuze : « ...la voix du “ modèle ” par opposition à la voix de l’acteur de théâtre, où le personnage parle comme s’il écoutait ses propres paroles rapportées par un autre, pour atteindre à une *littéralité* de la voix, la couper de toute résonance directe⁹⁹... ».

À cela s’ajoutent les sons produits par les acteurs, qui ont une présence parfois très personnelle, voire idiosyncrasique. Bruno Dumont a laissé Schotté y aller de ses « bruits », de sa « musique » bien à lui comme ses respirations ou son « ronronnement ». Parlons ici encore de « voix blanche » : Schotté possède en effet une voix dénuée de toute ampleur, faisant du même coup son originalité si déstabilisante. Elle contrecarre toutes les attentes que nous pourrions avoir d’un policier habituellement caractérisé comme viril et décidé. Tout en vaquant par intermittences à son métier de policier, Pharaon de Winter représente donc autant physiquement que vocalement un « anti-modèle » du genre. Emmanuel Schotté, *alias* Pharaon, parle ainsi d’une voix étrange, voire effrayante, d’une voix qui est l’« ombre de l’image; en tant que pouvoir...¹⁰⁰ ». Cette voix blanche a donc le contre-effet de la voix *assumée* que l’on s’attendrait à percevoir de la part d’un individu doté d’autorité, tel un policier.

3.3 *Hadewijch* : Dumont en mouvement

Plusieurs éléments nous frappent dès les premières images de *Hadewijch* (2009). Pour la première fois, le cinéaste abandonne le scope (2.35 :1) pour tourner en 1.66 :1. Les images du début du film montrant un personnage traversant un paysage naturel, font penser au début de *L’humanité*. Les quinze dernières minutes, où le personnage principal de Céline retrouve son rôle de religieuse et devient Hadewijch, sont tapissées d’une musique extra diégétique, une première là aussi dans l’œuvre du cinéaste lillois. Ce support musical ressemble plus à ceux empruntés par Carl Th. Dreyer ou Andreï Tarkovski dans les moments

⁹⁹ Gilles Deleuze, *L’Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 315.

¹⁰⁰ Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1982, p. 21.

forts et pieux de leurs films. Pensons ici à la fugue de Johannès dans *Ordet* de Dreyer ou encore aux dernières minutes d'*Andrei Roublev* de Tarkovski, celles découvrant de façon morcelée et en couleurs les icônes du peintre éponyme. L'apport de cette musique n'enlève en rien la portée ascétique du film.

Si ce choix sonore semble s'éloigner des préceptes bressoniens auparavant suivis à la lettre, sur le plan thématique, la fin du film s'avère *a contrario* être une reprise presque à l'identique de la fin de *Mouchette*. En effet, Hadewijch, terrassée par le remords, décide de s'enlever la vie en se jetant dans un étang. Le suicide expiatoire bressonien semble s'immiscer dans l'œuvre de Dumont, mais contrairement à son mentor, Dumont sauve la malheureuse alors qu'un travailleur, s'occupant à la réfection de l'Église, plonge pour la sortir de l'étang. Il avait passé une grande partie du film en prison, étant incarcéré au même moment où Hadewijch était sortie du couvent pour redevenir Céline et « retrouver le monde ». Ainsi, ces deux personnages, tiraillés entre l'emprisonnement et la liberté, se retrouvent-ils à la fin du film. Mais est-ce que cette fin est bien réelle? Si Céline s'est fait exploser dans le métro pour le compte du groupe islamiste qu'elle a rejoint, comment peut-elle être revenue bien en vie dans le couvent? La fin du film est donc ambiguë, comme cela est souvent le cas chez Dumont.

Dumont renoue ici avec *La Vie de Jésus* (1997) où la relation entre les religions chrétienne et musulmane se réalisait à travers la violence physique perpétrée par chacune d'elles à l'égard de l'autre. Elle se réalise ici sous la forme de la spiritualité menant au terrorisme. En effet, en recherche constante de la présence du Christ, Céline/Hadewijch rencontre le frère de son ami qui donne un cours sur la religion musulmane. C'est au contact de cet homme, complètement aux antipodes de ses croyances religieuses, qu'elle comprend sa vocation, celle de rejoindre Dieu par la vengeance terroriste. Elle s'engage ainsi dans un combat pour Dieu. Le seul moyen de trouver Dieu est ainsi de lutter pour lui, même si elle lutte pour un autre Dieu que le sien, soit Allah. Dumont exécute ici une parabole unique, en reliant le christianisme et l'Islam dans un but combattant. Il métaphorise ainsi l'improbable rapport entre deux religions que tout semble opposer, bien qu'elles partagent un héritage

commun. Pour une rare fois dans son œuvre, il utilise l'allégorie pour exprimer son point de vue sur le monde.

Bien avant Dumont, d'autres cinéastes ont exploré le thème de la vie d'une religieuse. *La Religieuse* (1966) de Jacques Rivette, d'après Diderot, *Thérèse* (1986) d'Alain Cavalier ou encore *Mother Joan of the Angels* (*Matka Joanna od aniolów*) (1961) de Jerzy Kawalerowicz en sont. La crise de foi de Céline/Hadewijch permet aussi la comparaison avec le *Journal d'un curé de campagne* (1951) de Robert Bresson. Dans un style totalement transcendant, soit totalement tourné vers le sacré satanique et le démoniaque, nous pouvons aussi ajouter *The Devils* (1971) de Ken Russell.

3.4 *Hors Satan*

Avec *Hors Satan*, Bruno Dumont pose un jalon important de son œuvre. Nous pointerons les éléments majeurs de ce film tout en revenant sur certains thèmes étudiés dans ce chapitre comme l'ascèse, l'importance du spectateur, l'acteur, le sacré, ou la figure du chiasme.

Dans la filmographie de Bruno Dumont, *La Vie de Jésus* était un film à l'accent social et humaniste. *L'humanité* était un film tourné davantage vers le surnaturel, le sacré, soit une approche primitive du sens historique. Dans son dernier film, *Hors Satan* (2011), Bruno Dumont atteint ce que l'on pourrait appeler une *perfection* de ce mélange entre le sacré, le primitif et le surnaturel dans une maîtrise faisant intervenir le sublime kantien :

L'absolu n'a toujours intéressé Dumont que dans ses expressions les plus sèches, celles qui permettent de négocier avec lui au plus près, dans un mélange étroit de trivialité et de terreur. *Hors Satan* est peut-être pour cela, dans la simplicité de sa fable et l'économie impressionnante de sa mise en

scène, son film le plus direct et le plus beau : le vent y souffle, où il veut, une basse continue que personne ne peut ignorer¹⁰¹.

À noter ici la référence de Béghin à un film de Robert Bresson : *Un condamné à mort s'est échappé, ou le vent souffle où il veut* (1956), un autre film où l'action se déroule dans un territoire très délimité (la Côte d'Opale dans le film de Dumont, la prison dans celui de Bresson). *Hors Satan* est peut-être le film le plus *ascétique* de Dumont. L'économie du dialogue y est certainement la plus évidente. Les premières paroles sont prononcées dans le film à la sixième minute, les éléments de la Nature (vent, chiens, poules, la mer, le sable) dominant souvent le bruit de la parole humaine. Dumont affirme d'ailleurs à ce sujet : « [qu'] Il y a dans la nature une intelligence préexistante, donc plutôt essayer de s'y soumettre que d'essayer de la changer ... puisque la nature elle-même est grandiose et déploie ses accords, autant les recueillir, animer une histoire devant¹⁰². » Cela fait évidemment écho à la non-indifférente nature jadis théorisée par Eisenstein qui affirmait que : « ...le paysage n'est pas seulement apte à traduire l'émotionnalité à l'état pur – presque abstraite – de l'ambiance. Il peut aussi et dans une égale mesure accéder à un dramatisme intense. (...) Le paysage peut incarner dans une image concrète des conceptions cosmiques entières, des systèmes philosophiques entiers¹⁰³. » Cela s'applique particulièrement au cinéma de Dumont et, comme nous l'avons vu, à sa conception du « paysage mental », d'où semble émaner un lien (entre le regard du personnage et la Nature) qui livre de manière ascétique ce qui se cache à l'intérieur des protagonistes.

Œuvre au plus près de *L'humanité*¹⁰⁴, *Hors Satan* est divisé par des fondus au noir qui en « entrecoupe » chaque morceau comme les chapitres d'un roman. Cela convient au

¹⁰¹ Cyril Béghin, « *Hors Satan* de Bruno Dumont: Grand dehors », *Cahiers du cinéma*, No 671, Octobre 2011, p. 28.

¹⁰² Bruno Dumont cité dans Philippe Rouyer et Yann Tobin, « Entretien avec Bruno Dumont: Mon métier, c'est de fabriquer des apparitions », *Positif*, No 608, Octobre 2011, p. 32.

¹⁰³ Sergueï M. Eisenstein, *La non-indifférente nature*, Volume 2, Paris, 10/18, 1978, p. 277.

¹⁰⁴ Notons qu'après une infidélité au scope dans son film précédent, *Hadewijch*, Dumont y revient, avec *Hors Satan*.

caractère littéraire des scénarios de Dumont. Une autre ressemblance avec son film de 1999 tient à la démarche idiosyncrasique du personnage principal (mains en « pincés de crabe ») qui fait beaucoup penser à celle de Pharaon de Winter. D'ailleurs, le « gars¹⁰⁵ » possède les mêmes qualités de compassion que Pharaon, mais elles sont ici exacerbées. Lui aussi en vient à *embrasser* ses congénères sur la bouche, mais parfois, de manière beaucoup plus violente, voire « miraculeuse » dans le cas de la jeune fille catatonique¹⁰⁶ qu'il guérit¹⁰⁷. Le « gars » devient alors un thaumaturge, mais presque aussi un assassin, quand il reprend les mêmes méthodes pour agresser, voire violer l'autostoppeuse jusqu'à la faire écumer telle une épileptique. Le lien avec l'ambiguïté de la culpabilité présente chez Pharaon est aussi évident. En fait, le « gars » est un personnage de l'extrême, tout comme *Hors Satan* est un film des extrêmes. S'il laisse la vie sauve à l'autostoppeuse, il tue à coup de carabine le père violeur de son amie et à coups de gourdin un personnage qui faisait de trop grandes avances à la « fille ». Entre les deux meurtres, il tue aussi, par mégarde, un cervidé. Le plan impromptu où il brandit la roche dans les airs pour asséner les coups à l'animal est d'ailleurs ahurissant : nous ne voyons que les mains et la roche en gros plan, cadrées en légère contreplongée.

D'un autre côté, le miracle final, digne du *Ordet* de Dreyer, nous transporte à nouveau dans la thaumaturgie miraculeuse. Le « gars » transporte son amie, tuée par un voisin à la mine patibulaire, depuis son lit de mort vers de hautes herbes dans la forêt. Après avoir, tel un *animal*, reniflé le corps, il le quitte. La fille revient à elle. Le miracle a eu lieu. Il peut donc autant faire le Bien que le Mal; comme le dit Cyril Béghin :

Entre la beauté mystérieuse de quelques vrais miracles et la brutalité presque comique de ces rituels pragmatiques, *Hors Satan* avance sur une corde raide, dressant le portrait d'un ange exterminateur qui pourrait aussi bien être un fou sectaire. L'aura de violence justicière et de sexualité du personnage, le mélange

¹⁰⁵ Dans *Hors Satan*, les personnages ne sont pas nommés mais *dénotés* : le gars, la fille, etc. Dumont demeurant humble devant son art.

¹⁰⁶ Rappelant quelque peu le personnage interprété par Anne Wiazemsky dans *Teorema* de Pasolini.

¹⁰⁷ Rappelant Donissan dans *Sous le Soleil de Satan* de Pialat.

d'ésotérisme sauvage et de grands espaces, font progressivement du film cet hybride inédit : un western dreyerien¹⁰⁸.

Or, le film de Dumont est aussi extrémiste sur le plan technique avec ses énormes écarts de plans. Les gros plans des visages des protagonistes et les plans d'ensemble du paysage de la Côte d'Opale (lieu de tournage du film) se côtoient allègrement, allant dans le même sens que la formule d'Anthony Fiant qui avait jadis, rappelons-le, comparé les films de Dumont à ceux de Sergio Leone¹⁰⁹.

Tous ces écarts rappellent l'importance de la figure du chiasme. Autant le film est moralement aux extrémités du Bien et du Mal, autant il fait s'entrechoquer les contraires et redonne une lisibilité au monde par le ressenti¹¹⁰. Les paysages grandioses rendent les protagonistes semblables à des insectes. Lorsque de tels écarts de plans se succèdent, quelque chose d'effrayant, relevant du sublime kantien, s'opère dans l'image.

3.4.1 L'ascèse dans *Hors Satan*

La première caractéristique ascétique du film de Dumont réside sans doute dans sa volonté de travailler dans un territoire très circonscrit, de réduire la taille du territoire diégétique couvert : « Il y a tellement de choses à faire dans un même endroit. Il faut creuser le paysage, travailler à l'intérieur. *Hors Satan* est une sorte de monolithe, non seulement au regard de l'histoire, mais aussi du décor¹¹¹. » Ce faisant, le cinéaste croit réussir, par la

¹⁰⁸ Cyril Béghin, *loc.cit.*, p. 28-29.

¹⁰⁹ Voir Anthony Fiant, « Les bêtes humaines. Notes sur le cinéma de Bruno Dumont », *Positif*, No 554, Avril 2007, p. 49.

¹¹⁰ Voir Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Serge Abiaad et André Habib, « Entretien Bruno Dumont », *24 Images*, No 147, Juin-Juillet 2010, p. 52-56, 58-59.

¹¹¹ Bruno Dumont cité dans Jean-Sébastien Chauvin et Jean-Philippe Tessé, « Un monolithe: Entretien avec Bruno Dumont », *Cahiers du cinéma*, No 671, Octobre 2011, p. 30.

réduction de la monstration, à faire ressortir l'essence transcendante de son art : « Plus les décors sont sommaires, plus ils sont prégnants. Plus on diminue la valeur visible, plus la présence de l'invisible augmente. Ce qui m'intéresse, c'est la quête de l'harmonie¹¹². » Cette harmonie fondamentale à son art, c'est la relation parfaite entre la vision et la sensation. C'est peut-être là la réponse au mystère du paysage mental dont il parle tant : équilibrer la distance entre ce que le personnage voit extérieurement et ce qu'il ressent intérieurement. Pour lui, c'est le sommet de l'art cinématographique, son pinacle : « Je ferai vraiment un grand film quand j'aurai réussi à dissoudre totalement la pensée dans l'image ... Au cinéma, on peut se situer "avant" la pensée, on peut retourner dans le brut¹¹³. » Dumont dit donc, bien humblement, ne pas avoir encore atteint cette plénitude que Carl Th. Dreyer ou encore Maurice Pialat ont, selon lui, atteinte, du moins lors d'un film, bien que certains passages de *Hors Satan* et de *L'humanité*, le contredisent :

Dans *Ordet* de Dreyer, dans *Sous le soleil de Satan* de Pialat... Il y a pas mal de cinéastes qui ont réalisé un film majeur. Majeur, ça veut dire qu'il canalise tout : tout est là, parfaitement réglé. Pialat atteint l'apothéose avec ce film, mais après, c'est moins bien. C'est l'apogée de son art, par son travail avec les acteurs, entre autres. On y retrouve tout ce qu'il avait cherché à faire depuis le début¹¹⁴.

Hors Satan est aussi un film ascétique en raison de son opacité. Lui qui se vante de vouloir créer un film simple, il crée plutôt une œuvre trouble, « ...qui tient du clivage et de l'ellipse : de la fragmentation des faits et de leur indétermination; de l'âpreté du récit, qui demeure imprévisible tout en tablant sur la redondance et l'indifférenciation entre les séquences¹¹⁵. » Son film permet au spectateur attentif d'atteindre une autre dimension du

¹¹² Bruno Dumont cité dans *Ibid.*, p. 32.

¹¹³ Bruno Dumont cité dans Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Serge Abiaad et André Habib, *loc. cit.*, p. 55. Notons ici la portée *pasolinienne* de cette réflexion. Dans la même veine, Dumont cite le peintre Georges Braque qui affirme : je peins tant que l'idée n'a pas disparu. Voilà une citation emblématique d'un travail ascétique rigoureux.

¹¹⁴ Bruno Dumont cité dans *Id.*

¹¹⁵ André Roy, « *Hors-Satan* », *24 Images*, No 154, Octobre-Novembre 2011, p. 5.

cinéma, celle de l'ascèse. En effet, son travail d'épuration permet au spectateur de pouvoir se concentrer sur l'essentiel, sur la pureté de l'art cinématographique : « Il n'y a qu'un Bruno Dumont et c'est bien ainsi, tant son cinéma est à la fois nécessaire et épuisant. Il lave notre regard de toutes les images inutiles et dérisoires qu'il reçoit, nous offre une expérience sensorielle toujours troublante, violente, qui ne laisse pas indemne¹¹⁶. »

3.4.2 Le spectateur

Apôtre inconditionnel de la participation *active* du spectateur, Dumont considère celui-ci comme celui qui récolte¹¹⁷ : « Le cinéma, c'est impressionner, hypnotiser un corps. Je lis beaucoup d'ouvrages de théologie sur la connaissance de l'âme. L'âme aime les images. Je peux lui parler en organisant ces images. Être spectateur d'un film c'est participer d'une infusion d'un corps¹¹⁸. » Dumont résume ici l'un des fondements de notre hypothèse : le lien entre la dimension corporelle et l'esprit dans le cadre du cinématographe. Selon lui, l'onde de choc produite par l'amalgame de ces deux opposés crée la transcendance, un lien qu'il inscrit dans l'*acte* de « regarder » un film¹¹⁹.

S'opposant à la production cinématographique contemporaine qu'il juge trop consensuelle, Dumont croit qu'un film doit bousculer le spectateur, le faire s'interroger sur ses valeurs, son sens de la vie : « Je pense que bouleverser le spectateur est nécessaire. Si

¹¹⁶ Jean-Dominique Nuttens, « Bruno Dumont. *Hors-Satan*: Le vent souffle où il veut », *Positif*, No 608, Octobre 2011, p. 28.

¹¹⁷ Voir Bruno Dumont cité dans Jean-Sébastien Chauvin et Jean-Philippe Tessé, *loc. cit.*, p. 32.

¹¹⁸ Bruno Dumont cité dans *Id.*

¹¹⁹ Dans certains cas, cela peut devenir une expérience transcendante. Dumont parle sûrement de l'expérience face à ses propres films, mais pas seulement. D'ailleurs, il est si humble qu'il laisse le soin au spectateur, comme nous le verrons, d'expérimenter la transcendance si tel est son désir.

vous sortez d'un film dans le même état que vous y êtes entré, il n'y a pas d'intérêt¹²⁰. » Il faut donc remuer le spectateur en lui montrant des associations d'images nouvelles, des plans inédits, bizarres. Il compare le spectateur à un réseau en veille qu'il faut *allumer*. Les choses ne doivent pas être où elles devraient être. Il faut que le spectateur se questionne constamment. Par contre, il n'agit pas en dictateur, comprenant que le rythme d'un film est primordial à la participation du spectateur : « On ne peut pas être intense en permanence, il faut toujours s'ennuyer un peu dans un film¹²¹. » Dumont est bien conscient que la participation du spectateur est autant physique que sensorielle, et propose une synthèse des deux états :

Donc, fabriquer une histoire, c'est aussi fabriquer du mouvement. Cela peut même vouloir dire, à un moment donné, fabriquer de l'ennui, une espèce de temporisation pour préparer souvent l'entrée très violente du contraire. Il s'agit de préparer le spectateur : vous le mettez dans un bain froid, vous l'y maintenez avant de le plonger tout d'un coup dans la chaleur. La chaleur, si vous avez déjà eu chaud, vous ne la ressentirez peut-être pas. On ne ressent les choses que par opposition¹²².

De tels propos pourraient paraître, à prime abord, manipulateurs, mais il n'en est rien. On vise plutôt la relation la plus égalitaire possible avec les spectateurs. On est loin de cinéastes comme Lars von Trier ou Michael Haneke, dont l'une des visées est de manipuler littéralement, sans que cela soit nécessairement péjoratif, la conscience du spectateur.

Pour Dumont, le spectateur est en quête de sens devant le film. On peut ainsi comprendre toute la latitude qu'il lui laisse. C'est peut-être justement pourquoi tant de spectateurs sont réfractaires à son cinéma :

¹²⁰ Bruno Dumont cité dans Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Serge Abiaad et André Habib, *loc. cit.*, p. 58.

¹²¹ Bruno Dumont cité dans Jean-Sébastien Chauvin et Jean-Philippe Tessé, *loc. cit.*, p. 34.

¹²² Bruno Dumont cité dans Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Serge Abiaad et André Habib, *loc. cit.*, p. 56.

...c'est au spectateur de décider si ce que je lui montre contient du « sacré » ou non. Mon métier, c'est de fabriquer des « apparitions ». Un spectateur va s'en apercevoir, un autre pas. Quand je rencontre des spectateurs ou que je lis certaines critiques de mes films, il y en a qui disent : « Il n'y a rien! Il ne se passe rien! » Tout est basé sur le spectateur et sa capacité à voir, ne pas voir...ou ne pas vouloir voir¹²³.

Si un spectateur n'est pas préparé ou n'a tout simplement pas envie de participer à l'aventure cinématographique que Dumont lui propose, le film, du moins sa proposition artistique, ne servira alors à rien. C'est là que réside le lien particulier que veut tisser Dumont. En fait, pour lui, le cinéma devient aujourd'hui la nouvelle spiritualité, la nouvelle recherche de Dieu. Le septième art a, en quelque sorte, pris la place de la religion :

Il y a un rapport entre Dieu et le cinéma et je pense qu'à travers tout ce que le film dit de Dieu, il parle de cinéma. (...) Du coup, ça comble les frustrations spirituelles de ceux qui ne sont pas croyants, parce que ce qu'on recherche au cinéma c'est une expérience spirituelle, c'est une façon de retrouver du spirituel en dehors de l'Église et de trouver un réel épanouissement dans la quête du sacré que tout un chacun poursuit¹²⁴.

Pour Dumont, le cinéma est ni plus ni moins que l'accomplissement pour le spectateur de la quête d'un au-delà, de l'expérience mystique et mystérieuse devant un film. La salle de cinéma devient le lieu de la consécration de l'art cinématographique dans une mutation de la croyance chrétienne où la lumière à l'écran « illumine », « éblouit¹²⁵ ». *Hors Satan* prouve que l'on peut parler de spiritualité sans pour autant parler de religion : « Je pense que le film est libéré du problème religieux. Il s'épanouit dans une réalité spirituelle hors de Dieu¹²⁶. » Est-ce donc pour créer la fameuse harmonie dont il parle toujours qu'il a intitulé son film *Hors Satan*? De toute manière, comme le proclame André Roy : « ...ce cinéaste est

¹²³ Bruno Dumont cité dans Philippe Rouyer et Yann Tobin, « Entretien avec Bruno Dumont: Mon métier, c'est de fabriquer des apparitions », *loc. cit.*, p. 31.

¹²⁴ Bruno Dumont cité dans Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Serge Abiaad et André Habib, *loc. cit.*, p. 54.

¹²⁵ Bruno Dumont, « Rencontre (s) avec Bruno Dumont », Bonus du dvd *Hors Satan*, Pyramide Vidéo, PAL.

¹²⁶ Bruno Dumont cité dans Jean-Sébastien Chauvin et Jean-Philippe Tessé, *loc. cit.*, p. 34.

intraitable : comme chaque objet, comme chaque geste, chaque plan est à sa place, c'est au spectateur de lui donner une puissance transcendante, d'être une méditation sur le monde, une métaphysique du monde. Le cinéaste aiguise ainsi notre perception¹²⁷. »

3.4.3 L'acteur

En fidèle disciple de Robert Bresson, Bruno Dumont aime le travail « mécanique » de ses protagonistes qu'il appelle ses « acteurs mécaniciens ». Le but n'est pas de les faire jouer juste, mais de les faire accéder à la vérité ; sans craindre l'artifice et le ridicule. Ils doivent également se défaire de leur pudeur. Le corps est d'une importance capitale dans la conception de l'acteur selon Dumont :

Le personnage de *Hors Satan* ressemble un peu aux personnages de *L'humanité*. Ce sont des espèces de bouffeurs de corps des autres, qui dans le contact des autres tentent de percer la grâce, et qui ont des rapports crus, sexuels, violents. Ce sont des corps surtout. Donc, ce sont des acteurs mécaniciens : ils jouent des actions mais ne méditent jamais sur ce qu'ils font¹²⁸.

Son cinéma est donc un art des extrêmes, un art chiasmique où des corps recherchent la grâce dans le passage à un état primal. Nullement intellectuel, il cherche le sacré, le mysticisme, la transcendance à travers une méthode ascétique. Découlant de cette *pauvreté* intellectuelle, son travail avec les acteurs consiste à les garder le plus possible dans l'ignorance. Ce ne sont pas des virtuoses, mais ils font partie d'un ensemble qui se veut harmonieux malgré la lutte des extrêmes : « Non, le travail se fait pendant les prises. (...) Je n'aime pas les acteurs complices qui savent déjà ce qu'ils vont dire. (...) Moi, j'ai un scénario béton. Tellement béton que je dois absolument le casser. L'exigence de préparation

¹²⁷ André Roy, *loc. cit.*, p. 5.

¹²⁸ Bruno Dumont cité dans Jean-Sébastien Chauvin et Jean-Philippe Tessé, *loc. cit.*, p. 34.

fait que tout est *story-boardé*, écrit. Mais pour l'acteur, c'est le contraire. Il donne de la spontanéité, de l'imprévu au film¹²⁹. »

3.4.4 Le sacré et le Mal: une approche surnaturelle

S'il y a un fil rouge qui traverse le récit de *Hors Satan*, c'est certes son rapport au Mal dans ce qu'il a de brut, de plus profond, voire de plus sacré, de plus *bernanosien* : « ...c'est chez Bernanos, le rapport entre le surnaturel et le naturel. Vous avez un champ et du brouillard : c'est Dieu, mais il ne nous le dit pas¹³⁰. » Comme le disait François Mauriac : « Le don magnifique de Bernanos, c'est de rendre le surnaturel naturel¹³¹. » Or, pour Dumont, la démarche est directement contraire : il cherche à rendre le naturel surnaturel. Les deux artistes se rejoignent ainsi dans l'extrême, en arrivant aux mêmes conclusions par des démarches contradictoires. Et c'est en quelque sorte la marque de Robert Bresson qui les relie.

Hors Satan ne fait référence à aucune religion et ses personnages ne semblent jamais avoir conscience de telle ou telle simplification de leurs gestes. Cependant, leurs attitudes renvoient de manière évidente au culte, au sacré. Lorsqu'ils s'agenouillent, posent leurs mains en forme de réceptacle, ils supplient Dieu ou une sorte de divinité. Ils attendent donc innocemment une réponse, un don.

Mais, comme nous l'avons vu précédemment, le film est aussi porté par la question du Mal et celle du Diable : « J'ai trouvé que le démon était une représentation simple et directe du mal : l'idée de faire un film sur la présence du Diable m'a suffi comme point de

¹²⁹ Bruno Dumont cité dans *Ibid.*, p. 33.

¹³⁰ Bruno Dumont cité dans Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Serge Abiaad et André Habib, *loc. cit.*, p. 54.

¹³¹ François Mauriac cité dans Jean-Dominique Nuttens, *loc. cit.*, p. 27.

départ¹³². » Ce Mal est offert au spectateur comme un virus qu'il doit accepter en lui pour ensuite pouvoir le combattre :

L'art est une sorte de vaccin, inoculer au spectateur quelque chose de mauvais pour qu'il développe ses moyens de défense. On grandit beaucoup plus en voyant un héros mauvais qu'un héros inoffensif. Après, il faut que la mise en scène suive et que le spectateur travaille. (...) Chez Shakespeare, les personnages sont tous des salauds. C'est inhérent à la *catharsis*. C'est un mécanisme de lutte. Ces personnages incestueux, violents apportent un bien¹³³.

Et celui qui doit combattre ce Mal, ce Diable, c'est le « gars », l'être le plus éloigné possible d'un héros classique et traditionnel. Il semble être conduit par Dieu ou « habité par une force supranaturelle (...) il est ainsi destiné à une mission sur Terre : chasser le Mal¹³⁴. » Mais là encore, ses agissements sont parfois ambivalents et l'on ne sait jamais, même à la fin du film, après le miracle final, s'il est vraiment un agent du Bien. Voilà pourquoi nous pouvons le considérer proche de Pharaon. Tel un vagabond apportant la Bonne (ou Mauvaise?) nouvelle, il part en compagnie de son nouvel acolyte, le chien du tueur de son amie, vers de nouvelles aventures. Bien que cette phrase résume logiquement la fin du film, elle ne correspond pas vraiment à sa réalité. Le gars n'est certainement pas un héros allant d'aventure en aventure comme dans un conte ou un *serial* conventionnel. Va-t-il encore faire le bien (miracle de la petite fille, de son amie) ou faire le mal (viol de l'autostoppeuse, meurtres)? Là encore, l'ambivalence est présente, puisque ses meurtres sont perpétrés pour le bien de son amie et que le miracle de la jeune catatonique est loin de se dérouler positivement. Le fait qu'il quitte avec le chien du meurtrier, alors qu'il en est un lui-même, augmente encore l'ambiguïté. Le chien est-il une représentation du Mal qui va aller le propager dans un autre village, ou est-il devenu l'ami du thaumaturge pour se sortir du marasme meurtrier de son ancien maître? Dumont résume ainsi ce personnage atypique et confondant du « gars » : « Le personnage est extrême aussi bien dans la bonté que dans la

¹³² Bruno Dumont cité dans Philippe Rouyer et Yann Tobin, « Entretien avec Bruno Dumont: Mon métier, c'est de fabriquer des apparitions », *loc. cit.*, p. 32.

¹³³ Bruno Dumont cité dans Jean-Sébastien Chauvin et Jean-Philippe Tessé, *loc. cit.*, p. 34.

¹³⁴ André Roy, *loc. cit.*, p. 5.

violence. Il est au milieu et comme il ne bouge pas, les extrémités vont être flagrantes. Il y a une telle tension d'immobilité que le moindre mouvement va devenir gigantesque¹³⁵. » Ce gigantisme du mouvement nous ramène une fois de plus à Kant et à son sublime qui est parfois « absolument grand ».

3.4.5 Mystique et magie

Pour Bruno Dumont, le cinéma est un art mystique. Toutes les étapes du cinématographe, de l'écriture du scénario au montage, en passant par le tournage, impliquent, sous une forme ou une autre, une mystique :

Je pense que la mystique se situe là, en fait, dans l'organisation, dans l'accord qu'on peut établir entre ce qui est divisé au départ, parce que le cinéma est un travail de destruction du temps : on coupe sans arrêt. (...) C'est une fragmentation qui aspire à l'unité, et la mystique c'est ça, c'est retrouver à travers ce qui est divers une unité humaine que l'on ressent intuitivement. Donc, si déjà dans la méthode, dans la mise en scène et dans la façon de travailler vous aspirez à une unité, qui est le film lui-même, à une espèce d'unité finale, c'est une méditation...qui est sans fin¹³⁶.

Donc, le film de cinéma, c'est l'unité de l'infinité qui rassemble en *l'Un* ce qui est *plusieurs*. C'est ramener, aussi, en une seule entité harmonieuse un ensemble de composantes disparates, à la manière du *muthos* aristotélicien décrit comme un « système de faits ». Mais ici, l'art a remplacé Dieu, et faire un film, c'est un peu rendre grâce à Dieu, à l'infini, à la spiritualité transcendantale. Voilà pourquoi, dans une civilisation de plus en plus portée vers l'abandon de la spiritualité, Dumont peut choquer ou susciter la controverse. Cette spiritualité s'énonce très souvent à travers une grande brutalité, par la vulgarité, voire le blasphème. Dans une société elle-même blasphématoire, le recours au blasphème dans une visée spiritualiste peut causer controverse. Pourtant, Dumont trouve dans le monde ordinaire, imparfait, tiré vers le mal, les moyens d'atteindre la transcendance : « Je pense que mon

¹³⁵ Bruno Dumont cité dans Jean-Sébastien Chauvin et Jean-Philippe Tessé, *loc. cit.*, p. 34.

¹³⁶ Bruno Dumont cité dans Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Serge Abiaad et André Habib, *loc. cit.*, p. 54.

cinéma est de plus en plus orienté vers une mystique, mais une mystique cinématographique, qui a toujours affaire à la même chose, c'est-à-dire au mal, aux instincts, à la réalité du monde... » Son cinéma est donc à la fois transcendant et transdescendant, qui aspire à la grâce mystique, mais aussi se recroqueville vers le terrestre, vers le diabolique ; dans les termes de Jean Wahl : un sacré surréal et un sacré satanique. Le personnage ambivalent du « gars » dans *Hors Satan* en est l'exemple parfait.

La mystique et la transcendance atteignent leur paroxysme, selon Dumont, lors du montage et du visionnement des *rushes* :

En fait, il n'y a pas d'autre façon d'aborder le spirituel, mais celui-ci n'apparaît jamais au tournage, seulement au moment des *rushes*. Vous regardez les *rushes* et vous réalisez qu'il s'est passé quelque chose : une espèce d'harmonie, de chimie. Par moments, je suis très surpris de ce que j'ai tourné¹³⁷.

Le métier de réalisateur résiderait précisément dans le dévoilement, la *révélation* de ce que l'on a tourné.

Selon René Prédal, l'œuvre de Bruno Dumont demeure, d'abord et avant tout, chiasmique, entre le ciel et la terre, entre le transcendantal et l'anecdotique : « ...une spiritualité émanant de la terre. C'est un cinéma primitif, plongeant dans le biologique le plus dru révélé par une implacable pureté ascétique des prises de vue : fixer l'essence de l'être est à ce prix¹³⁸. » Cette approche relève-t-elle en quelque sorte de la magie? C'est ce qu'on pourrait croire à travers ce que dit Dumont du personnage principal de *Hors Satan* :

Oui, c'est un magicien. Il est capable de faire des choses extraordinaires, et en même temps non. Moralement, c'est la même chose : il paraît très attentionné, et, à l'inverse, il peut être très sauvage. Il est aux extrémités du champ habituel du bien et du mal. Il est « surnaturel » dans la mesure où il montre la puissance

¹³⁷ Bruno Dumont cité dans Philippe Gajan, Gérard Grugeau, Serge Abiaad et André Habib, *Ibid.*, p. 55.

¹³⁸ René Prédal, « Bruno Dumont, Un cinéma spiritualiste? », *Jeune Cinéma*, No 328, Décembre 2009, p. 4.

de la nature, dont il est lui-même un élément. Il est capable d'aller au-delà et d'entrer dans un champ mystérieux, qui n'est même pas nommé : il y a un côté contemplatif¹³⁹.

On serait tenté d'évoquer ici les théories de psycho-magie d'Alejandro Jodorowsky. Mais justement, le préfixe « psycho » est totalement étranger au monde de Dumont, un monde où les protagonistes semblent ne pas savoir quels sont les pouvoirs qu'ils détiennent; ils ne possèdent pas de référence propre. La plus grande part de leur psychologie est donc évacuée au profit d'une animalité dérangeante. Pensons à Pharaon dans *L'humanité*, à Barbe dans *Flandres*, à Céline dans *Hadewijch* ou encore au « gars » dans *Hors Satan* : « ...toucher à un mysticisme quasi surhumain qui les fait accéder à quelque incompréhensible (y compris pour eux-mêmes) surnaturel. La démesure est non seulement en eux mais aussi dans l'atrocité de leur destin¹⁴⁰ ... »

3.5 Conclusion

Hors Satan cristallise la figure chiasmique chez Dumont. En effet, on y mélange allègrement miracle et haine, horreur et amour. C'est en se plongeant dans ce film exemplaire que l'on comprend les recherches du cinéaste sur la complexité des rapports entre « ...la problématique du corps – encombrant – et de l'esprit – insaisissable¹⁴¹. »

Le cinéma de Bruno Dumont est fait de contradictions, dont la plus importante est sans doute le rapport entre humilité et virtuosité. En effet, Dumont veut faire les choses par étapes, des « petites choses », comme il dit, mais en même temps, son cinéma est celui de la maîtrise

¹³⁹ Bruno Dumont cité dans Philippe Rouyer et Yann Tobin, « Entretien avec Bruno Dumont: Mon métier, c'est de fabriquer des apparitions », *loc. cit.*, p. 31-32.

¹⁴⁰ René Prédal, *loc. cit.*, p. 5.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 9.

formelle, de la maîtrise du langage cinématographique. De manière paradoxale, il désire épurer cette maîtrise en pratiquant une ascèse équivoque :

Ce qui est extraordinaire, ce sont toutes les possibilités du langage cinématographique. Et, pour faire du cinéma, il faut les connaître et maintenant les vouloir. Il y a l'image, mais il y a le son, il y a l'acteur, les mouvements d'appareils, horizontaux, verticaux... Il y a une complexité des choses et, pour faire un film, il faut au moins avoir compris cela, c'est-à-dire s'y réduire, s'y soumettre. C'est un art difficile parce qu'il se déploie dans la durée. Réussir une scène, c'est facile alors que deux heures, il faut tenir le temps. Il ne faut rien y « dire » finalement. Seulement faire apparaître un peu de notre existence, un petit peu d'atmosphère humaine¹⁴².

Dumont affirme ainsi que le cinéaste doit être humble face à son art et n'avoir qu'un précepte suprême : celui des renoncements¹⁴³ qui rendent sa pleine mesure à la puissance au cinéma.

¹⁴² Valérie Jouve et Bruno Dumont, *loc. cit.*, p. 119.

¹⁴³ Là encore, il rejoint son mentor Robert Bresson, le cinéaste qui a érigé son système cinématographique sur les renoncements.

CHAPITRE 4

JEAN-PIERRE ET LUC DARDENNE

Les frères Jean-Pierre (1951-) et Luc (1954-) Dardenne sont des cinéastes belges ayant édifié, à la manière de Robert Bresson, un *systeme* cinématographique propre et autosuffisant, voire autarcique. Le but de cette étude sera de démontrer cette originalité et cette méthode de travail saisissante par leur refus des lois établies du cinéma. Après avoir analysé dans son ensemble le travail des frères Dardenne, nous analyserons un de leurs films les plus aboutis et qui décrit le mieux ce système, soit *Le Fils* (2002).

En 1987, après avoir réalisé plusieurs films documentaires, les Dardenne passent à la fiction avec *Falsch* (1987). Ils réaliseront ensuite six autres films dont deux ont remporté la Palme d'or au Festival de Cannes (*Rosetta*, 1999 et *L'enfant*, 2005). Leurs autres films sont : *Je pense à vous* (1992), *La Promesse* (1996), *Rosetta* (1999), *Le Fils* (2002), *L'enfant* (2005), *Le silence de Lorna* (2008) et *Le Gamin au vélo* (2011). Tout au long de cette filmographie, ils gardent un goût très prononcé pour le style documentaire.

On peut remarquer dans la progression des frères Dardenne certaines similitudes avec les débuts de Robert Bresson. En effet, dans leurs deux premiers films, tout comme le réalisateur d'*Au Hasard Balthazar*, ils ont tâté, si l'on peut dire, le pouls du cinéma. *Falsch* (1987) est inspiré de la pièce de théâtre de René Kalisky et tente d'explorer les liens entre le cinéma et le théâtre. Le film est écrit en collaboration avec Jean Gruault, jadis proche collaborateur de François Truffaut. Ce film, tout comme *Je pense à vous* (1992), n'offre pas encore les traits typiques des films qui suivront. *Falsch* et *Je pense à vous* sont un peu aux Dardenne ce que *Les Anges du péché* et *Les dames du Bois de Boulogne* furent pour Bresson : une collaboration intéressante (dans le cas de *Falsch*), mais au final insatisfaisante avec un co-auteur (Jean Cocteau pour Bresson dans le cas des *dames*), les incitant à ne plus faire confiance à personne par la suite dans le cadre de la réalisation de leurs films. De là découle cette homogénéisation de l'œuvre et ce chemin *en solitaire* (drôle d'expression pour deux

frères). En effet, s'ils croient beaucoup à l'effet de collaboration durant le tournage, les frères Dardenne conçoivent et ébauchent leurs films en duo dans la première phase importante, soit le scénario.

4.1 Le cinéma des frères Dardenne

La Promesse (1996) est le film où les Dardenne trouvent leur style unique, celui de l'économie ascétique des signes. Les deux cinéastes offrent sûrement «...un cinéma exigeant, pour ne pas dire ascétique, en tout cas dépouillé¹... » Ils refusent l'esthétisme, car, selon eux, les éléments filmiques nécessitent une impression de vie brute, sans apprêt. C'est à partir de *La Promesse*, avec la caméra à l'épaule, que le style naturaliste presque documentaire, infusé de lumière naturelle et presque toujours sans musique extra diégétique, prend forme. C'est aussi là que le corps devient un élément clé, primordial de leur esthétique. Ils quittent le récit traditionnel pour aller du côté d'une forme de récit qui leur appartient totalement : le corps des protagonistes devient lui-même un vecteur de narration. La caméra ne suit pas l'action de façon éloignée ou statique; elle colle littéralement aux corps. Au cours des films suivants, cette façon de faire idiosyncrasique ne fera que se préciser.

Dans sa visée très réaliste, parfois jusqu'à l'insoutenable, ce cinéma privilégie un regard quasi-objectif sur la société belge contemporaine, un point de vue social, une «...approche du monde qui semble se faire l'écho d'une réalité mais qui finalement a toujours plus à voir avec une certaine empathie à son égard². » Les personnages ont peu de moyens; et les expériences qu'ils vivent les conduisent à transformer leur vie à jamais.

¹ Antony Fiant, « Aux basques d'Igor, de Rosetta, d'Olivier et de Bruno avec les frères Dardenne », *Trafic*, No 59, Automne 2006, p. 71.

² *Id.*

La préséance du corps, toujours au premier plan dans la mise en scène, est tout de même au service d'une transformation du personnage, voire d'une *transfiguration*, comme dans *Le Fils* et dans *L'Enfant*. La caméra des frères Dardenne bouge toujours, suivant, *pistant* l'acteur. Elle capte souvent le corps de celui-ci, vu de dos ou en amorce. Cela est particulièrement frappant dans *Le Fils*, mais aussi dans *Rosetta*, où « la caméra ne lâche pas la fille d'une semelle, comme on piste un sanglier³... ». Là où le Japonais Yasujiro Ozu garde la plus grande distance possible avec ses protagonistes, ne déplaçant que très peu sa caméra, les frères Dardenne *collent* à leurs acteurs comme si la caméra était une partie de leur corps, de manière empathique. Les frères belges ont cependant plus d'affinités avec le maître nippon qu'il n'y paraît. Leurs protagonistes modifient le chemin de leur existence ou leur existence est modifiée par un élément extérieur, perturbateur. C'est ce que nous pouvons appeler, en nous référant aux théories de Paul Schrader, le « moment décisif ». Voilà donc l'élément commun avec les films du Japonais Yasujiro Ozu, au sens où les personnages sont confrontés à un élément qui les a conduits à changer leur manière de voir la vie et de concevoir leur existence. Ainsi, chez Ozu comme chez les Dardenne, une certaine forme de grâce est atteinte, souvent par le moyen du moment décisif ou du « *Kairos* ». Le mot « grâce » vient du grec *charis*, qui veut dire « ce qui réjouit », d'où le lien avec le charisme. La grâce est cet état de réjouissance spirituelle (souvent obtenue dans une situation ascétique), ce « don » soudain qui fait entrer un personnage dans un état *altier*. Nous verrons cependant que, dans le cas du cinéma des Dardenne, le *Kairos* ne rime pas toujours avec réjouissance.

Les choix souvent radicaux des personnages relèvent de questions de morale et d'éthique. Les personnages doivent surmonter des épreuves physiques et matérielles, de même que morales et spirituelles. Ils doivent souvent le faire dans une atmosphère de mort teintée d'ambiguïté. Dans *La Promesse* et *L'Enfant*, les deux cas de figure sont présents. Hamidou, dans *La Promesse*, n'est pas encore mort quand Roger et Igor le trouve. Les Dardenne laissent entrouverte la possibilité que Roger ait pu enterrer Hamidou vivant. Igor promet alors de veiller sur la famille d'Hamidou, liant alors son destin à celle-ci. Cela teinte

³ François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran, Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2000, p. 216.

le film d'une « dimension morale », une dimension accompagnant un réalisme prégnant. Si l'image est concrète, sans lyrisme, proche du documentaire, le propos lui, atteint la pureté, voire le caractère schématique d'une loi morale.

4.1.1 La caméra

Paradoxalement, alors qu'ils filment des plans-séquences, les cinéastes belges privilégient souvent de ne montrer que des parties de corps, qui deviennent souvent plus importantes que le tout. La description des gestes et des corps se veut *analytique*⁴. Le « pistage » entêtant, insistant des corps dans le cadre force le spectateur à *vivre* littéralement avec les personnages dans une rare imbrication spectateur-personnage que l'on pourrait qualifier d'« organique ». Ce terme était cher à l'école analytique de Filonov en peinture. Dans son fameux texte théorique « Le Canon et la loi » (1912), celui-ci oppose les velléités géométriques des cubistes à sa propre approche, proclamant que « le tableau est un microcosme régi par les mêmes lois qui dirigent la nature; la construction doit être la même que la croissance d'un organisme vivant⁵ ». (fig. 24).

⁴ Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck, 1998, p. 239.

⁵ Pavel Filonov cité dans Raoul-Jean Moulin, « L'avenir d'un peintre maudit », *L'humanité*, 28 mars 1990, publication électronique. URL : <http://www.humanite.fr/node/131072>, consulté le 15 mai 2012.



Figure 24 - *Faces* 1940. Tableau de Pavel Filonov

Cette loi organique s'oppose ainsi au canon et pourrait bien définir le système de l'image chez les Dardenne, pour qui le corps l'emporte chaque fois sur le canon préconçu, et dont le refus d'esthétisme s'alimente à une conception naturaliste de l'image. Mais surtout, la fragmentation du corps de l'acteur emprunte au style bressonien. En effet, le réalisateur de *Pickpocket* montre des inserts, des parties de l'ensemble du monde. Son approche ascétique vient de son refus de *montrer* plus qu'il ne le faut. Le mot refus est ici primordial, puisque les Dardenne récusent la norme. Le positionnement de la caméra, qui produit cette fragmentation, instaure un système que l'on pourrait baptiser la « caméra-il », une caméra qui suit le personnage sans arrêt, sans pour autant partager sa vision. La caméra-il devient alors une version médiane entre le point de vue subjectif et la caméra objective, ce que François Niney appelle la caméra semi-subjective⁶. La caméra semi-subjective (appellation de Niney) et la caméra-il (notre appellation) participent du même procédé.

Contrairement à la caméra subjective, le personnage apparaît presque toujours dans le cadre, « en amorce », collé à la caméra, presque comme si celle-ci était fixée près de son

⁶ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, 2009, p. 84. Plus loin dans ce chapitre, nous reviendrons sur le principe de réalité documentaire chez les Dardenne.

épaule. La caméra « devient » en quelque sorte le personnage. Elle exprime alors le « il » du personnage contrairement au « je » du point de vue. Montré de dos à l'écran, le personnage devient le point focalisateur et non le point identificateur. Une apparence de neutralité est donc inhérente à ce procédé, alors que le résultat est tout sauf neutre.

Cet usage de la caméra est d'une certaine manière radical, car son déplacement constant désoriente le spectateur et donne à penser que l'on s'immisce dans les pensées du personnage et que celui-ci nous échappe. Comme l'affirme Luc Dardenne :

Trouver la « mauvaise place » pour la caméra, faire en sorte que tout en essayant de la placer à la bonne place, à la place du regard du personnage, elle ne puisse s'y tenir à cause de la position du personnage, d'un obstacle, d'un retard, c'est notre façon de créer du secret pour le spectateur en même temps que de donner du secret, donc de l'existence, à nos personnages⁷.

Contrairement à ce que l'on retrouve dans la plupart des films, les personnages existent ici grâce à ce qu'ils ne montrent pas, grâce au secret qu'ils gardent pour eux et non grâce à ce qu'ils dévoilent d'eux-mêmes. On ne cherche pas l'endroit idéal où placer la caméra, mais plutôt l'endroit propice à la *révélation*, au *Kairos*. C'est pourquoi, lorsque celle-ci se produit, la narration prend une nouvelle tournure : un personnage a dévoilé son secret. C'est ce qui fait de la cinématographie des Dardenne une expérience si particulière, si unique dans le cinéma contemporain⁸.

⁷ Luc Dardenne, *Au dos de nos images, 1991-2005*, Paris, Seuil, XXI^e siècle, p. 130.

⁸ S'il fallait absolument trouver une parenté, ce serait sans doute dans le cinéma de John Cassavetes, où l'on retrouve aussi, bien que dans une mise en forme quelque peu différente, une mobilité du plan, du corps dans le plan.

4.1.2 L'éthique et la morale

L'éthique et la morale occupent une place prépondérante dans la définition même de la transcendance opérée par les frères Dardenne. Dans tous leurs films, on trouve la présence d'une tension morale, d'un conflit au centre de la vie du personnage principal. Nous pouvons ici nous référer à Paul Ricœur sur l'éthique et la morale :

Faut-il distinguer entre morale et éthique ? A vrai dire, rien dans l'étymologie ou dans l'histoire de l'emploi des mots ne l'impose : l'un vient du grec, l'autre du latin, et les deux renvoient à l'idée de mœurs (ethos, mores) ; on peut toutefois discerner une nuance, selon que l'on met l'accent sur ce qui est *estimé bon* ou sur ce qui *s'impose* comme *obligatoire*. C'est par convention que je réserverai le terme d'« éthique » pour la visée d'une vie accomplie sous le signe des actions estimées bonnes, et celui de « morale » pour le côté obligatoire, marqué par des normes, des obligations, des interdictions caractérisées à la fois par une exigence d'universalité et par un effet de contrainte⁹.

Ricœur parle donc de « visée éthique » et de « normes morales ». Les exemples dans les films des frères Dardenne sont nombreux : Rosetta veut obéir à ces normes morales, à des normes sociales; Igor veut veiller sur la femme et l'enfant d'Hamidou suite à sa « Promesse », afin de racheter le manque d'éthique de son père en parvenant à veiller moralement sur ses nouveaux protégés; Olivier veut, au-delà de tout entendement, pardonner au meurtrier de son fils; Bruno brise la morale de la façon la plus abjecte qui soit : il vend son enfant. Il le reprendra, mais le Mal a déjà fait son œuvre, il a failli à sa responsabilité morale de père. Chez les Dardenne, tout tourne autour du choix cornélien qui s'impose au personnage.

Selon Paul Ricœur : « L'éthique...serait enracinée dans le désir, le souhait. C'est un optatif – du genre : “ Ah ! puissé-je vivre comme ceci ou comme cela¹⁰ !... ” ». Parmi les personnages des frères Dardenne, Rosetta est le parfait exemple d'une visée éthique. Son

⁹ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, 424 p.

¹⁰ Paul Ricœur, propos recueillis par Jean-Christophe Aeschlimann, « Entretien » dans *Éthique et responsabilité* : Paul Ricœur, Neuchâtel, À la Baconnière, 1994, p.15.

credo est le suivant : « Je m'appelle Rosetta, je veux trouver du travail, je veux trouver un ami, je veux avoir une vie normale... » Elle entre donc en corrélation avec les trois termes qui produisent la visée éthique selon Ricœur, soit : l'éthique comme souci de soi, comme souci de l'autre, comme souci de l'institution. Le souci de soi, c'est elle-même, Rosetta. Le souci de l'autre, c'est le désir de se trouver un ami. Le souci de l'institution, c'est le désir profond de trouver du travail.

Toujours selon Ricœur, si l'éthique et la morale sont interchangeable jusqu'à un certain degré, la grande différence entre les deux termes vient du fait que l'éthique est optative, passive, alors que la morale est péremptoire, impérative, active. C'est en quelque sorte le passage à l'acte. Un passage à l'acte presque toujours, selon Ricœur, violent :

Pourquoi n'est-il pas possible de demeurer dans la sphère de l'éthique, et faut-il impérativement passer au plan de la morale ? À cause de la violence. La violence contraint l'éthique à passer de l'optatif à l'impératif. Ce passage constitue à mes yeux, la marque de la morale¹¹.

Ainsi, à cause de la violence (pas nécessairement physique, d'ailleurs), la morale impose sa loi. Nous pensons ici en particulier à la dénonciation de Riquet par Rosetta auprès de son patron pour obtenir sa place, son travail ; ou encore au «moment-clé» où celle-ci décide, après plusieurs hésitations, de sauver celui-ci de la noyade après avoir voulu sa mort. Par contre, il faut se rendre à l'évidence, Rosetta vise des normes morales qu'elle ne peut jamais vraiment atteindre. Elle recherche ce que l'on pourrait dénommer la « vie bonne », mais ne la trouve jamais, justement parce que ces normes sont inatteignables pour elle. C'est là que l'on peut toucher au dilemme et à la souffrance qui émanent du film.

¹¹ *Ibid.*, p. 16.

4.1.3 Le *Kairos*

Le moment décisif est cet instant qui *change* la moralité, la conscience d'un ou de plusieurs personnages pour le meilleur ou pour le pire. Nous appellerons ce moment décisif le *Kairos*. En Grec, *Kairos* signifie entre autres choses, instant propice. Il s'agit d'un instant créateur de devenir, d'un moment décisif quant à l'avenir de celui ou celle qui prend telle ou telle décision. Le *Kairos* « ...met en relief la liberté, la rébellion, l'angoisse et l'étonnement de l'homme devant le monde¹². » Le *Kairos* peut aussi être interprété comme la mise en pratique de la conscience¹³. La conscience devient action, objectif au lieu d'objet en s'engageant délibérément à intervenir sur la marche du monde. Dans les films des frères Dardenne, le *Kairos* intervient à maintes reprises.

En premier lieu, dans *La Promesse* (1996), Hamidou, l'un des travailleurs illégaux embauchés par Roger, tombe d'un échafaudage et se blesse grièvement. Igor, le fils de Roger, fait alors la promesse à Hamidou de veiller sur sa femme Assita et leur bébé. Roger, lorsqu'il aperçoit le corps mourant d'Hamidou, cherche à le cacher et ainsi à nier sa responsabilité dans la situation précaire du travailleur clandestin. Son action est donc contraire tant à l'éthique qu'à la morale voulant que l'on porte secours à une personne à l'agonie. Igor, bien qu'il obéisse d'abord à son père, a sur la situation un avis opposé, fortement conditionné par sa *promesse*. Il s'ensuivra donc un autre instant de « kairicité », celui où Igor, contre toute attente, vole le camion de son père et emmène Assita avec lui (Roger voulait vendre Assita à la frontière comme prostituée). Ce faisant, Igor transgresse l'autorité paternelle et prend conscience de sa promesse. En cela, son sens de l'éthique va à l'encontre de la morale voulant qu'un fils obéisse à son père. Celui qui volait les personnes âgées au début du film est maintenant devenu celui qui aide Assita. Le dernier *Kairos* du film sera celui où Igor révélera la mort d'Hamidou à sa femme, accomplissant ainsi sa promesse jusqu'au bout, malgré la douleur que cela peut comporter.

¹² Constança Marcondes Cesar, « Le *Kairos* artistique », *Chronos et Kairos, Entretiens d'Athènes, Institut international de philosophie, 1986, No 16, 1988, p. 99.*

¹³ Voir *Ibid.*, p. 99-101.

Dans *Le Fils* (2002), le premier *Kairos* se produit lorsque l'ex-femme d'Olivier, Magali, lui annonce qu'elle attend un enfant d'un autre. Le fils qu'ils avaient eu ensemble a été assassiné. Cela « motive » Olivier à prendre sous son aile le jeune apprenti sorti de prison qu'il sait être celui qui a tué son fils. Il veut, tout comme Magali, avoir un fils à nouveau. L'opportunité offerte par l'arrivée de Francis, bien que l'idée puisse paraître immonde, est trop invitante pour la laisser échapper. En quelque sorte, il prend cette arrivée impromptue comme un défi malsain.

Le second *Kairos* se produit dans une séquence forte du film, au moment où Olivier (menuisier) et Francis (apprenti, mais aussi assassin du fils d'Olivier) se rendent à un entrepôt de bois. Olivier raconte à Francis qu'il est le père de l'enfant qu'il a tué lors d'un vol cinq ans plus tôt. Francis s'échappe et après une course-poursuite à travers les piles de planches et la forêt avoisinante, Olivier saute sur Francis et fait mine de l'étrangler (Francis usa du même procédé pour tuer le fils d'Olivier). Dans la scène suivante, Francis vient aider Olivier à protéger les planches des intempéries. Un pacte silencieux semble avoir été signé entre les deux protagonistes. La vengeance d'Olivier n'a pas été menée à terme. Celui-ci a décidé de ne pas commettre la même erreur que Francis, il a donc résisté à l'idée de vengeance.

Selon les réalisateurs, le film s'est articulé sur cette idée de vengeance et de résistance à la vengeance. Le *Kairos* se produit parce qu'Olivier décide de créer un *lien* avec Francis. Soit ce moment allait être destructeur à jamais, soit il allait réunir les deux protagonistes dans un lien bien improbable de pardon. Dans un premier temps, c'est après avoir pris connaissance d'un fait divers (le meurtre d'un jeune enfant par deux autres jeunes en Angleterre), et dans un deuxième temps à la lecture des œuvres d'Hannah Arendt sur la promesse et le pardon, que les Dardenne ont voulu faire ce film¹⁴. Selon l'auteure, la promesse et le pardon, dépassent ou annulent le temps. Dans la logique de *La Promesse*, *Le Fils* aurait pu s'intituler *Le Pardon*.

Le film *L'enfant* (2005) suit les actions de Bruno et de Sonia, un jeune couple qui vient d'avoir son premier enfant (Jimmy). Le moment propice au *Kairos* se manifeste lorsque

¹⁴ Luc et Jean-Pierre Dardenne, entrevue du dvd *Le Fils (The Son)*, New Yorker, Zone 1, NTSC.

Bruno décide de « vendre » son enfant. Un autre *Kairos* survient lorsque Bruno, à la suite de l'évanouissement de Sonia, décide d'aller « reprendre » l'enfant, mais le mal est fait. Il devra rendre l'argent et son cellulaire pour qu'on lui redonne son fils en plus de payer une dette de 5000 Euros. Bruno, jeune voyou inconscient et cupide pour qui l'enfant, arrivé subitement dans sa vie, n'a plus qu'une valeur marchande, agit donc d'une manière éminemment immorale. Un père ne « vend » pas son enfant comme il vendrait une automobile ou une veste. Le dernier des *Kairos* du film se produit lorsque Bruno prend conscience du caractère immoral de son geste. Il a en quelque sorte une « révélation », qui lui permet de redevenir le père de Jimmy et regagner l'amour de Sonia. La rédemption ou le rachat sont les thèmes de *L'Enfant*.

Dans *Le Silence de Lorna* (2008), le *Kairos* intervient dans le lien entre deux scènes rapprochées modifiant la suite des événements. Nous croyons que Lorna essaie de comploter avec le chauffeur de taxi Fabio afin d'obtenir sa citoyenneté belge. Ce complot prévoit de faire subir une *overdose* à son « mari » Claudy, un toxicomane un peu naïf qui croit qu'elle veut l'aider. Or, dans une scène surprenante, elle le déshabille et lui fait l'amour. Peu de temps après, nous apprenons que Claudy est mort, qu'il a véritablement subi son *overdose*, sans doute aidé de Fabio et de ses acolytes. Nous soupçonnons alors que tout ce que Lorna avait fait auparavant était froid et calculateur, alors que c'est Fabio qui est véritablement l'esprit perfide. Lorna avait une forme d'estime ou de pitié pour Claudy. Cette nuit d'amour avec lui va lui faire présumer qu'elle est enceinte. Des examens médicaux révéleront le contraire. Lorna commence alors une spirale vers la folie, parlant à son enfant « imaginaire » lorsqu'elle s'échappe des griffes de Fabio et de son complice Spirou pour finalement atterrir dans une maison inhabitée dans les bois. Le *Kairos* survient donc lorsque Lorna fait l'amour avec Claudy, au moment où elle décide de faire le bien plutôt que faire le mal. Malheureusement pour elle, le plan machiavélique de Fabio est déjà en marche. Cependant, le *Kairos* ne prend véritablement effet que lorsqu'elle apprend qu'elle n'est pas enceinte mais continue de le supposer. C'est alors qu'elle sombre dans la folie. Sa nature morale, au lieu de l'aider, lui nuit, puisqu'elle est incapable de saisir la vérité, la réalité. Ce film nous fait aussi prendre conscience de la maîtrise du *Kairos* par les frères Dardenne et de la complexité

progressive de l'intervention de celui-ci dans leurs films : il agit ici à retardement, comme une menace sourde qui, lorsqu'elle éclate, change irrémédiablement la vie de Lorna.

Dans *Le Gamin au vélo* (2011), le *Kairos* se manifeste, à l'instar des autres films, par un événement marquant qui change la tournure des événements du tout au tout. Cyril essaie de renouer avec son père qui l'a laissé dans un centre pour jeunes. Lorsqu'il essaie de le retrouver au restaurant où il travaille, celui-ci le rejette. Après lui avoir laissé croire qu'il le rappellerait, il lui avoue, sous la pression de celle qui s'occupe maintenant de Cyril, qu'il ne veut plus le voir. À cause de problèmes d'argent et de déni de responsabilité, il laisse tomber son fils. Cette décision du père « désarçonne » littéralement Cyril qui, dans la scène suivante, essaie de se défigurer. Elle aura comme conséquence d'amener le fils à vouloir se trouver un père de substitution en la personne du jeune voyou Wes.

4.1.4 L'ascèse

L'ascèse se traduit, chez les frères Dardenne, par une représentation brute du réel, le refus de toute forme d'artifice et le rejet de l'esthétisme :

Nous devons pousser au plus loin notre refus d'esthétisme. Ne pas prendre d'acteurs connus sera déjà une première façon d'éviter la méprise du spectateur. On ne doit pas sentir la (re)médiation par le décor, l'acteur, la lumière, etc. Il faut que tous ces éléments soient fondus dans un même sentiment, une même impression de vie brute, sans apprêt, qui se déroule devant la caméra mais qui aurait pu se dérouler en l'absence de celle-ci. La caméra cherche à suivre, n'attend pas, ne sait pas¹⁵.

Il s'agit donc en quelque sorte d'une profession de foi, d'un système qui repose en grande partie sur la focalisation externe, donc sur un manque de connaissance des agissements et des perceptions du personnage (et par ricochet, de la caméra qui ici tient le spectateur en attente,

¹⁵ Luc Dardenne, *op. cit.*, p. 18. 6 décembre 1992.

dans l'expectative)¹⁶. Le personnage détient un *secret* qu'il est le seul à détenir. Il s'agit là encore d'une forme d'économie. Un personnage en sait davantage que d'autres. Cela a aussi une incidence sur le langage filmique des Dardenne. En effet, le secret crée une tension dans les plans. Avec leur caméra-il, les Dardenne se campent sur celui qui détient le secret, le suivent, le traquent. Cela a aussi pour effet de minimiser le montage; le plan-séquence, donc l'économie de la coupe dans le plan, prend le dessus. Le dévoilement du secret libère une tension palpable.

Il ne faut cependant pas réduire la mise en scène des Dardenne à leurs mouvements de caméra. Il y a aussi une spontanéité apparente, à la manière de Maurice Pialat. Leur œuvre est, malgré ce refus conscient, d'une grande richesse esthétique. Cette richesse est cependant enfouie dans une recherche de pureté : tout comme pour Bresson, Pialat ou John Cassavetes, elle est fondée sur un rejet apparent de l'esthétisme qui se traduit par un *esthétisme pur*. Peut-on ainsi dire que c'est en refusant de s'inscrire dans l'esthétisme que les cinéastes les plus exigeants deviennent aussi les plus grands esthètes? On pourrait presque croire à une règle absolue si les exemples contraires de Michelangelo Antonioni, d'Ingmar Bergman ou d'encore Andreï Tarkovski n'étaient pas là pour nous montrer que l'esthétisme affirmé peut aussi bien servir le médium cinématographique. Ces trois cinéastes n'ont pas recherché la pureté, mais la grandiloquence de l'esthétisme assuré. Le recours ou non à l'esthétisme n'est donc pas un facteur de grandeur de l'œuvre mais une marque stylistique divisant le monde cinématographique.

Une dimension *biblique* cachée, non affichée, existe également chez les Dardenne — et c'est là une autre forme d'ascèse, de refus, d'économie des signes — et ce, malgré leur ancrage dans le réel et leur refus de montrer le ciel. Citons, par exemple, le rapport à l'enterrement dans *La Promesse*, le suicide dans *Rosetta*, le sacrifice dans *Le Fils*. Les films semblent tous tenir d'une vision transdescendante du monde, une vision pessimiste où les péchés capitaux et l'immoralité semblent l'emporter sur la moralité. Pourtant, et c'est là l'importance du *Kairos* dans leurs films, une lueur d'espoir reste toujours possible. Ils

¹⁶ Voir François Jost, *L'œil-caméra : entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, p. 65-68.

semblent désirer, peut-être inconsciemment, la réalisation d'un quelconque espoir pour leurs personnages si défavorisés par la vie. Comment rendre intelligibles ces liens intangibles transmués par les corps de leurs protagonistes et cet espoir, ce que Stanley Kauffmann appelait « la quiétude et l'espoir enfouis sous la charge d'un monde frénétique¹⁷ »? Une certaine ambiguïté règne en effet chez les Dardenne quant à la résolution de leurs intrigues.

4.1.5 Le rapport à l'argent

Les films des Dardenne ont presque tous au centre de leur histoire la question de l'argent et la circulation de celui-ci entre les différents protagonistes¹⁸. Le travail et sa nature, élément corollaire à l'argent, fait aussi partie de l'équation. Dans *La Promesse*, l'argent est au centre de chaque scène, tournant à l'obsession, en particulier en ce qui concerne le travail illicite et une certaine économie parallèle. Dans *Rosetta*, la jeune femme veut à tout prix obtenir un travail ici « licite », celui-ci étant pour elle un facteur d'intégration à la société. Dans *Le Fils*, il s'agit plutôt d'une transmission du travail d'une manière rituelle, en rapport avec un métier. C'est le film dans lequel l'argent a le moins d'incidence. Dans *L'Enfant* par contre, l'argent est au centre du récit. On peut même dire qu'il s'agit d'un « personnage » maléfique, poussant à poser des gestes viles comme celui de vendre son enfant. Dans *Le Silence de Lorna*, l'argent est ce qui doit permettre à Lorna et Sokol de trouver la « liberté européenne », mais il devient plutôt l'instrument de la cupidité et de la haine de l'un envers l'autre. Enfin, dans *Le Gamin au vélo*, l'argent occupe une place aussi prépondérante. Il est au cœur du conflit entre Cyril et son père, qui n'a plus l'argent nécessaire, selon lui, pour s'en occuper. Aussi, Cyril vole de l'argent, au nom de Wes. Il sera le point de non retour dans la relation filiale au centre du film puisque Cyril verra son père refuser cet argent « sale ». L'argent devient le symbole du pouvoir d'un certain personnage envers un autre. Bien plus encore, il devient la métaphore de l'emprise d'un personnage sur l'autre. Il pousse au mensonge, au meurtre, à l'infamie, à la machination, au reniement, devient l'incarnation du

¹⁷ Stanley Kauffmann, « In the Cruel City », *The New Republic*, 26 mai 1997, p. 21.

¹⁸ Voir Anthony Fiant, *loc. cit.*

Mal. Bref, il est le vecteur le plus fort pouvant nous faire croire que les sujets de l'éthique et de la morale sont au centre du cinéma des frères Dardenne. Cette « diabolisation » de l'argent se trouvait déjà dans *L'Argent* (1983) de Robert Bresson. En outre, les téléphones cellulaires ou « GSM », selon l'appellation belge, sont toujours au cœur des transferts d'argent et de pouvoir, que ce soit dans *L'Enfant*, *Le silence de Lorna* ou encore *Le Gamin au vélo*, pour ne citer que les films les plus récents. L'argent se substitue ainsi à toute véritable transmission, corollaire à l'absence de communication qui est aussi un thème important dans ces films.

4.1.6 L'économie des signes

Trois procédés décrivent bien l'économie des signes chez les frères Dardenne : la réserve, l'apocope de l'image et le hors-champ sont bien les caractéristiques de l'ascèse au cinéma.

Souvent, l'économie des signes se traduit purement par le fait de dissimuler de l'information au spectateur, de « cacher » littéralement. Robert Bresson définissait l'économie du signe comme l'acte de « ne pas montrer tous les côtés des choses¹⁹ ». Cela peut être entendu autant du point de vue de l'image que de celui de la narration. Les Dardenne semblent avoir pris la maxime de Bresson au pied de la lettre : l'héroïne de *Rosetta* voit son *ami* Riquet en train de se débattre dans un cours d'eau. Elle hésite plusieurs secondes avant d'aller lui prêter secours. Les Dardenne limitent alors la quantité d'informations données au spectateur en ce qui a trait aux motivations profondes de Rosetta : a-t-elle voulu le laisser se noyer ?

Lors du plan-séquence final, Rosetta est menacée par Riquet qui lui en veut de l'avoir dénoncé pour fraude auprès de son patron dans la cantine où ils travaillaient tous les deux. Transportant une lourde bombonne de gaz, Rosetta finit par s'écrouler au sol en pleurant. Puis, Riquet arrête sa motocyclette et, de manière surprenante, aide Rosetta à se relever, sans

¹⁹ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 104.

qu'un mot ne soit prononcé. On peut alors se demander ce que fait Riquet : a-t-il pardonné à Rosetta et veut-il l'aider? Va t-il s'en prendre à elle? Nous ne le saurons jamais puisque le récit s'interrompt à ce moment crucial. D'ailleurs, les cinéastes ne veulent pas construire une histoire qui soit un bloc isolé dans le temps, mais laisser vivre leurs personnages *avant* et *après* le film. Toutes ces questions restent donc sans réponse et font la force d'un film éminemment énigmatique. La scène est également riche d'un point de vue formel. L'idée d'un plan-séquence annoncerait une pratique contraire à celle d'une économie des signes, et pourtant, c'est l'utilisation d'un tel plan qui amène l'économie. En effet, le fait qu'il n'y ait pas de coupe dans la scène et que l'on entende d'abord uniquement le moteur de la moto de Riquet ajoute au suspense. Le fait de suivre Rosetta lors de son laborieux chemin qui la mène à la bombonne nous empêche de comprendre la disposition exacte des lieux, nous laissant toujours déroutés par rapport à ce qui se passe à l'écran. Ici, on ne cache pas de l'information au spectateur, mais, un peu à la manière de Bresson, on le désoriente, lui fait chercher la logique de la scène. S'il fallait comparer ce style cinématographique à un style littéraire, il faudrait définir les agissements des Dardenne comme une forme de fusion entre la stéganographie et la cryptographie, soit entre la dissimulation et le « chiffrement » de l'information divulguée.

Par ailleurs, on trouve un bel exemple de réserve dans la filmographie des frères Dardenne à la fin de *L'Enfant*, lorsque Sonia et Bruno se retrouvent dans le poste de police où ce dernier vient d'être arrêté pour vol. Les deux personnages, assis à une table, se mettent à pleurer à chaudes larmes sans vraiment se parler (Bruno ne fait que demander à Sonia comment va leur fils Jimmy). La conversation est donc muette. Nous comprenons cependant tout le trajet parcouru par les deux personnages au long du film. La réconciliation est-elle possible? Nous ne le savons pas, mais si la réconciliation entre les deux personnages doit se faire, elle se fera sans paroles.

L'apocope est une figure de style littéraire qui consiste à « couper » un mot, à l'abrégé pour en changer le sens. Il s'agit de retrancher une partie d'un mot. En utilisant cette forme d'élision dans le cadre de l'image cinématographique, on peut obtenir des résultats étonnants. Les frères Dardenne sont passés maîtres dans l'utilisation de l'apocope.

Dans *L'Enfant*, par exemple, Bruno va dans un garage reprendre son fils Jimmy après l'avoir « vendu » à de parfaits étrangers. Lorsqu'il prend le bébé, on ne voit pas sa tête à l'écran. Elle est « dissimulée » par la porte du garage. Nous pouvons interpréter cela comme le symbole du manque d'engagement paternel de Bruno face à son enfant, sa « tête » et son esprit n'y ayant jamais vraiment été. Lorsqu'il sort du garage, sa tête est de nouveau visible, preuve du changement de comportement possible chez Bruno. Mais est-il trop tard?

Une situation semblable se produit dans *Le Fils*. Dans tout le film, les mouvements nerveux de la caméra qui colle littéralement aux personnages (en particulier à Olivier) finissent par ne montrer que des fragments de corps. Une partie du corps du personnage est dans le champ, mais une autre (souvent la plus révélatrice) est hors-champ; le corps est placé en amorce et on ne peut saisir les motivations du personnage.

Dans *Le Gamin au vélo*, le film est presque entièrement tourné dans la perspective du jeune Cyril, 12 ans, qui doit surmonter des obstacles matériels importants (murs, clôtures, arbres) de façon répétitive comme autant de frontières. Selon les Dardenne, le film doit être compris comme un conte, avec le petit garçon toujours en rouge qui devient en quelque sorte leur « Petit chaperon rouge »²⁰. On a ici privilégié un tournage en plan rapproché, à la hauteur du gamin. Tout ce qui sera autour de lui sera obligatoirement *coupé*, comme dans une apocope.

En ce qui concerne le hors-champ, celui-ci est utilisé d'une manière particulièrement percutante dans la scène de *L'Enfant* où Bruno « vend » son bébé Jimmy. Bruno va déposer celui-ci sur le plancher dans l'une des pièces d'un appartement lugubre. Il entre ensuite dans une autre pièce. Sans rien voir, nous pouvons entendre les bruits et imaginer l'enfant saisi par des inconnus en retour d'une somme d'argent. On peut d'ailleurs entendre les pleurs de Jimmy sur la bande-son. Lorsque Bruno veut ravoir son enfant, le hors-champ est une fois de plus exploité. Une voix-off demande de manière sèche à Bruno de lui rendre l'argent (en plus de son téléphone portable). Pendant plusieurs secondes, nous nous demandons si le bébé sera

²⁰ Jean-Pierre et Luc Dardenne, « Retour à Seraing, avec Jean-Pierre et Luc Dardenne », entrevue tirée du dvd du film *Le Gamin au vélo*, TF1 Vidéo, PAL, 2011.

retourné ou si les malfaiteurs n'ont pas trompé Bruno. Jimmy sera-t-il dehors lorsque l'auto des inconnus, dont nous entendons sourdement le moteur, aura quitté les lieux? Les Dardenne introduisent le hors-champ par le biais de la bande-son, nous empêchant de voir l'action complète, tout en créant un suspense quasi-insoutenable mais différent de celui qui a lieu dans un thriller hollywoodien. En effet, au lieu d'effectuer plusieurs coupes et de faire monter le suspense par le montage alterné, on présente de longs plans où c'est la commutation constante entre le degré d'attention porté au champ et au hors-champ qui crée la tension. Encore une fois, les Dardenne « créent » un montage original et non traditionnel.

4.1.7 Le plan

Depuis *La Promesse*, le plan-séquence fait partie intégrante de la mise en forme, de la mise en images chez les frères Dardenne. L'exemple du *Fils* (2002) est édifiant à ce sujet. Le film, d'une durée de 99 minutes, 16 secondes (5956 secondes), est composé de seulement 86 plans pour une vertigineuse moyenne de 69,3 secondes par plan. 17 plans durent d'ailleurs plus de deux minutes, certains dépassant trois ou quatre minutes. Le plus long, le plan 11, dure 4 minutes, 38 secondes. À titre de comparaison, la moyenne de secondes par plan d'un film hollywoodien de base est de trois à cinq secondes. Cette durée, à la différence d'un Andreï Tarkovski, ne mise pas directement sur l'*écoulement* du temps mais bien sur l'*action* qui se déroule dans le plan. Il se passe d'ailleurs beaucoup de *choses* dans les plans-séquences des frères Dardenne.

Bien que leurs plans ne soient certes pas des « prouesses techniques » comme on en trouve chez d'autres cinéastes comme Béla Tarr, Miklos Jancso ou Alexander Sokourov (dont les plans durent parfois dix minutes ou plus), les plans des frères Dardenne forment quand même des « blocs » de temps pouvant être qualifiés de plans-séquences. Le plan (du moins certains plans définis, ceux qui exposent le discours du film) peut être défini, chez les Dardenne, comme un microcosme refermé sur lui-même, une entité bien distincte où une ou des actions se déroulent et font avancer l'histoire. Leur conception va donc complètement à

contrario des théories d'Eisenstein sur le montage. Leur cinéma n'est pas fondé sur le rapport *entre* deux plans qui créent ensuite le sens d'un troisième, mais sur le rapport *dans* les plans. L'écoulement du temps n'est pas contemplatif, comme chez Hou ou Antonioni, mais plutôt fondé sur l'action des corps, sur la corporalité exerçant sa transcendance dans le plan.

On se souviendra que dans *Rosetta*, au plan final, la caméra suit les allées et venues de Rosetta comme pour montrer son exaspération, son désespoir face à la vie. Ce plan-séquence dure cinq minutes vingt secondes. Les deux seuls mots prononcés le sont par Rosetta : « La bombonne ». Elle en demande une nouvelle à son propriétaire lorsqu'elle ramène l'ancienne. Le reste du plan est muet. Mais la prise sonore *directe* ne doit pas être occultée, car elle vient confirmer le parti pris des cinéastes. Les bruits sont divers. On entend les halètements de Rosetta alors qu'elle peine à traîner la très (trop) lourde bombonne qu'elle échappe et reprend souvent. Le corps de Rosetta, dans son effort, est largement mis à l'avant-plan. On entend toujours le bruit de ses pas mais surtout, 67 secondes après le début du plan, le bruit du moteur de la motocyclette de Riquet se rapprochant de plus en plus. Ainsi, pendant une minute, alors que l'on voit Rosetta marcher péniblement, le moteur se rapproche, créant un suspense quasi insoutenable, car on sait qu'il s'agit de Riquet et qu'il est très en colère (voir section 4.1.6).

Lorsque Riquet entre finalement dans le plan avec son bolide, il tourne autour de Rosetta d'un air menaçant. Elle lâche un instant la bombonne et lui lance des pierres, sans doute plus par dépit que par colère. Elle reprend ensuite la bombonne mais la lâche presque aussitôt. Elle commence à pleurer et à tousser. Elle semble à bout de force. Riquet arrête le moteur et aide Rosetta à se relever. Elle le regarde sans mot dire. Son regard est différent. Pour la première fois dans le film, elle semble entrer en contact avec un autre être humain. A-t-elle finalement trouvé, en celui qu'elle avait presque laissé se noyer auparavant, l'ami dont elle rêvait tant? Un fondu au noir abrupt coupe le plan. Ce sera au spectateur de trouver la réponse.

En somme, on peut dire que les Dardenne ont un rythme qui leur est propre : « Le rythme, le souffle, "la musique", avant l'image. (...) Il y a un rythme, une intensité, une

tension qui cherche ses images et trouve le plan. Nous arrivons sur le plateau et travaillons avec les acteurs pour trouver cette tension, sans découpage²¹... » Ce rythme dans le plan sert alors de montage à l'intérieur du plan. Leur cinéma n'est donc pas compris de multitudes de cellules reliées entre elles mais de quelques blocs indépendants qui, mis bout à bout, servent une histoire qui est racontée dans une forme aussi neutre que possible dans ses fondations. Cette absence ascétique de la coupe dans le plan permet ainsi d'atteindre la neutralité recherchée. La neutralité ne se produit cependant qu'en surface, car plus profondément, le cinéma des frères Dardenne est celui d'un point de vue nouveau genre, masqué sous une couche de neutralité.

4.1.8 La ritualisation

Dans *Le Fils*, la répétition journalière des gestes associés au travail de menuiserie est exposée avec insistance. Elle emprunte elle-même le procédé de répétition qui peut être associé à l'une des catégories de l'ascèse, soit la ritualisation. Deux séquences tirées du film sont des plus significatives à cet effet : une première de cinq plans d'une durée de cinq minutes et treize secondes au cours de laquelle Olivier enseigne à son groupe d'apprentis menuisiers à transporter des poutres et une autre de dix plans qui durent cette fois-ci dix minutes et quatorze secondes, au cours de laquelle Olivier apprend à Francis comment fabriquer une boîte en bois. Remarquons la longueur des plans : une minute et trois secondes en moyenne dans la première scène et une minute vingt-quatre en moyenne dans la seconde. On assiste donc à un refus, ou du moins à une résistance, de la coupe dans le plan qui amène le spectateur à *concrétiser* le rituel de l'apprentissage d'une manière ascétique.

La caméra bouge, suit les personnages en fonction de leurs mouvements. Par contre, on note une différence entre les deux scènes. Alors que dans la première, celle de l'apprentissage de groupe, la caméra reste souvent neutre et objective face aux personnages (du moins jusqu'à l'accident), la scène de l'apprentissage entre Olivier et Francis est

²¹ Luc Dardenne, *op. cit.*, p. 113.

essentiellement composée de cadrages talonnant les personnages, leurs gestes, mais aussi les objets. La caméra opère alors une véritable *fouille*. Ce procédé, présent dans toute leur filmographie, permet d'identifier le cinéma des frères Dardenne et amène l'ouverture vers la transcendance : chercher dans l'objet quotidien, dans l'acte rituel, ce qui dépasse l'entendement. La transcendance n'y est pas aussi facile à définir que dans les films des autres cinéastes que nous avons étudiés. C'est pourquoi la ritualisation est si significative dans leur cas.

Les gestes répétitifs, à l'origine profanes, deviennent « ritualisés » par la conjonction entre la répétition et la présence de l'autorité d'Olivier. Celui-ci devient en quelque sorte un ascendant pour les jeunes qui voient en lui la *suprême* connaissance. Les frères Dardenne montrent aussi, dans un tout autre registre, une ritualisation jusqu'à l'abrutissement par la répétition de chaque geste quotidien. Ces deux pôles (le savoir et l'abrutissement) sont mis en exergue lors de la scène où Francis pose un « défi » à Olivier, celui de deviner la distance entre tel ou tel point. Olivier donne toujours une réponse juste. Son travail en a donc fait à la fois un devin et un robot.

Rosetta, dans le film éponyme, prend quotidiennement le même chemin quand elle retourne à la maison. Elle pose les mêmes gestes : elle traverse une autoroute achalandée, sort ses bottes de pluie de leur cachette et retire ses chaussures. Cela nous montre les formes itératives et ritualisées que prennent les ambitions de Rosetta, elle qui veut régler sa vie au quart de tour mais qui n'y parvient pas. Tout ce qu'elle désire, c'est avoir une *vie normale*. Vouée à l'échec, elle pratique alors une forme de rite complètement désacralisée qui n'a plus à voir avec la recherche d'un ailleurs, mais avec la persistance aveugle d'accomplissements de gestes journaliers, tendue pourtant vers une espérance condamnée à se retirer dès qu'elle semble à sa portée.

Dans *La Promesse* (1996), la présence d'un rite africain introduit un autre aspect de la ritualisation. En effet, elle fait valoir la force d'une culture pourtant assimilée à la civilisation, elle favorise la prise de conscience par le jeune Igor de *l'autre*, d'une *entité* étrangère. On peut aussi voir dans ce rite une autre façon de concevoir le monde et ses

différentes croyances. Cette ritualisation remplace l'absence de rite liée à la mort « fugitive » et « cachée » d'Hamidou. En effet, celui-ci reste sans sépulture. Le fétiche *devient* alors la figure par laquelle apparaît la vérité sur sa mort. Le rite africain permet ainsi la mise en place subtile d'un des thèmes de prédilection des frères Dardenne, soit l'introduction de la divinité dans le quotidien.

4.1.9 Le principe de réalité documentaire

Nous l'avons déjà souligné, les frères Dardenne glissent souvent sur la mince lisière entre le réalisme documentaire et la fiction. En effet, alors qu'ils tentent d'insuffler à leurs films un réalisme social percutant, il n'en demeure pas moins qu'ils œuvrent dans le domaine de la *fiction*. Cette utilisation de la caméra bouleverse les règles du cinéma de fiction et font s'y intégrer des règles du cinéma documentaire. François Niney définit de la façon suivante la « caméra-il » ou « caméra semi-subjective », celle qui colle littéralement au personnage, le traquant comme un aimant à travers tous ses déplacements : « Indéniablement, la caméra non seulement portée mais bougée produit un double effet (de sens contraires) : objectif documentaire et subjectif amateur. Elle gagne donc apparemment et en réel et en fantasme²². » Cette technique de captation s'apparente aussi au style de certains documentaristes dont on aperçoit la silhouette en amorce lorsqu'ils s'entretiennent avec leur interlocuteur : « En documentaire, cette modalité est souvent utilisée, en cadre fixe, pour intégrer l'interviewer en amorce de dos, ou en caméra mobile pour suivre un protagoniste, figure courante (...) dans le cinéma direct²³. » François Niney qualifie d'ailleurs *Rosetta* de « ...remarquable et terrible fiction en style cinéma direct²⁴ ». L'utilisation particulière de la caméra dans ce film force le spectateur, de manière paradoxale, à partager « ...l'exclusion à

²² François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran, Essai sur le principe de réalité documentaire*, op. cit., p. 306.

²³ François Niney, *Le documentaire et ses faux-semblants*, op. cit., p.84-85.

²⁴ *Ibid.*, p. 11.

travers ce regard exclusif²⁵ ». Rosetta tente par tous les moyens de s'intégrer à la société, d'être reconnue. Cette caméra nous montre pourtant tout le contraire : elle n'est qu'une exclue, toutes ses tentatives d'intégration restant vaines. Selon Niney, ce dispositif ne peut fonctionner que dans cette situation, soit celle de l'enfermement involontaire de Rosetta. Lors du plan-séquence final, alors que Rosetta va se faire aider par Riquet, son ami-ennemi, le film s'arrête abruptement. Elle découvre enfin « l'invisageable²⁶ », le rapport à l'autre qui pourrait éventuellement la libérer de son carcan idéologique, sociétal. La même chose se produit à la fin du *Fils*, alors qu'une coupure brutale intervient dans le plan. Selon les Dardenne, leurs films sont des *moments choisis* dans la vie de leurs personnages. La fin du film n'en est pas vraiment une au sens narratif du terme. Elle ne signifie pas, en tout cas, la « clôture » de l'histoire du *Fils*. Les Dardenne préfèrent laisser aux spectateurs le soin d'imaginer la suite comme si la vie des personnages était laissée en suspens dans une autre dimension.

Cela tient aussi du principe documentaire, alors que les cinéastes de ce type de films traitent souvent d'un moment précis de leurs sujets, tandis que nous savons qu'il y a une suite à leurs vies après le documentaire²⁷. Cette manière de laisser ouverte la fin de leurs films relève aussi de la présence équivoque d'une forme de cinéma direct dans leur œuvre, l'un des buts du cinéma direct étant de :

...non pas atteindre à un réel tel qu'il existerait indépendamment de l'image, mais atteindre à un avant et un après tels qu'ils coexistent avec l'image, tels qu'ils sont inséparables de l'image. Ce serait le sens du cinéma direct, au point où il est une composante de tout cinéma : atteindre à la présentation directe du temps²⁸.

²⁵ François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire*, op. cit., p. 216.

²⁶ *Id.*

²⁷ Prenons ici l'exemple du cinéaste Michael Apter et de sa série des *7 Up*. Il suit les mêmes sujets depuis qu'ils ont l'âge de sept ans et réalise un film à tous les sept ans pour rendre compte de leur évolution. En 2012, il réalisait *56 Up*, le huitième film de la série.

²⁸ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 55 dans François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire*, op. cit., p. 132.

Cette intégration du principe documentaire à leur cinéma de fiction place les cinéastes à la limite entre les deux formes cinématographiques. D'ailleurs, comme le prétend Deleuze, le cinéma direct est une composante de tout cinéma. Chez les Dardenne, il est prépondérant.

4.2 Analyse du film *Le Fils*

Dans chacun des films des Dardenne, le thème de la filiation nourrit l'intrigue. Le lien entre le parent et l'enfant est toujours mis en question à travers l'écrasant pacte moral et éthique. Dans *La Promesse*, Igor veut échapper au contrôle néfaste de son père. Dans *Rosetta*, celle-ci veut échapper au sort de sa mère alcoolique et la sauver dans la même foulée. Dans *L'Enfant*, Bruno prend conscience de ce qu'est la paternité par sa relation avec le personnage de Steve. Or, le problème central de la filiation est bien, dans ces films, le dilemme ou l'impasse dans lequel se trouvent les personnages : acceptent-ils les conditions de cette filiation ? Dans *Le Silence de Lorna*, Lorna se croit enceinte du toxicomane qu'elle a marié afin d'obtenir la citoyenneté belge. Cette « filiation » imaginaire la fait de plus en plus sombrer dans l'isolement et la folie. Dans *Le Gamin au vélo*, Cyril est prêt à tout pour retrouver son père qui l'a abandonné dans un centre pour jeunes. Cette obsession maintes fois déçue par le rejet systématique de son père culminera dans sa décision de prendre Wes (un jeune caïd) comme père de substitution. Le mur de ruelle qui divise le fils du père et que le fils doit grimper afin de tenter d'entrer en communication avec le père est ici à prendre au sens métaphorique.

Mais c'est dans *Le Fils*, où Olivier réincarne de manière ambiguë et dérangeante son fils en la personne du meurtrier de celui-ci, que le problème de la filiation est exprimé de la façon la plus exemplaire. Olivier veut substituer à son fils mort son meurtrier. Cela mène à l'une des grandes interrogations du film : les deux personnages peuvent-ils tenir dans le même cadre ? Cette tension est sous-entendue dans tout le film. La force des frères Dardenne vient donc du fait de vouloir résoudre un dilemme éthique à l'aide d'un procédé technique : chez les frères belges, le cadre est habituellement dévolu à un seul personnage. Or, le dernier

plan, sublime, va dans le sens contraire. La résolution se fait par l'acceptation dans le même cadre des deux personnages, du « père », et puis du « fils ». Mais la coupe brutale du plan nous montre que c'est quand même avec hésitation que les Dardenne acceptent cette « cohabitation ». En plus d'essayer de trouver la bonne distance entre la caméra et les personnages, ils essaient de jauger la distance entre Olivier et Francis. D'ailleurs, selon Serge Daney, « ...réussir un film, c'est trouver la bonne distance²⁹ ». Le tour de force des Dardenne est donc de réussir à « trouver cette bonne distance » entre les personnages et la caméra avec l'utilisation d'une caméra semi-subjective. Le film qui en résulte devient une sorte de ballet chorégraphique dans un espace et un temps bien définis et confirme ainsi la présence-absence d'une spiritualité certaine dans l'œuvre des Dardenne : tenter de fusionner deux âmes que tout devrait opposer, puisque le jugement moral du meurtre devait les séparer. Pourtant, ils se rejoignent dans une attirance quasi inexplicable, dans ce que l'on pourrait appeler un miracle cinématographique ou encore une tragédie pudique autour de la filiation. Chaque mot est pesé et grave de conséquences dans un laconisme atteignant ici une dimension ascétique prenante.

Dans *Le Fils*, un aspect technique du métier de menuisier est transmis d'Olivier à Francis, tentative équivoque de rapprochement de la part d'Olivier, bien que l'on ne comprenne pas très bien à ce moment quelle est sa motivation. Au plan 51, il pose des questions à caractère personnel à Francis et celui-ci lui répond qu'il a des problèmes avec la plupart des membres de sa famille. Dans le plan suivant, on retrouve l'une des images les plus énigmatiques du film et de tout le cinéma des frères Dardenne. On peut voir Olivier, filmé de dos (on ne voit que sa nuque), pendant que Francis siffle en se lavant à la fin de sa journée de travail. Ceci est sans doute la manifestation la plus juste du suspense dans ce film : nous ne voyons pas la figure d'Olivier lorsque Francis siffle. Quelle est sa réaction, son véritable sentiment? Nous ne pouvons saisir ses mimiques, sa pensée. Cet usage très particulier du hors-champ illustre l'approche unique de l'ascèse chez les Dardenne : le personnage est présent dans le champ, mais son visage échappe au spectateur. Celui-ci est donc placé devant une énigme. Le dos ne révèle rien des intentions et des émotions d'Olivier,

²⁹ François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire*, op. cit., p. 220.

il est impossible de savoir ce à quoi il pense : « Il se passe bien quelque chose avec son dos. Filmer le dos. L'énigme humaine qui se tient dans le noir du dos. La grande ellipse³⁰. »

De manière générale, le dévoilement de l'intrigue se fait très lentement, selon le principe réaliste du documentaire. Les frères Dardenne dévoilent au spectateur le fond de l'intrigue que la plupart des personnages ignorent; ils « retiennent l'information ». Toutefois, Olivier est celui qui sait tout le premier. Comme nous l'avons précédemment vu, il devient, en termes de savoir, l'*alter ego* des cinéastes. Magali n'apprend la vérité qu'au plan 54, alors que Francis l'apprend au plan 81 (sur 86 dans le film). Le spectateur sait tout dès le plan 36. Les Dardenne se servent ici d'une focalisation spectatorielle qui pourrait paraître contradictoire avec la focalisation externe dont nous avons plus tôt discuté. Mais il n'en est rien. Dans la focalisation spectatorielle, « ...la disparité perceptive du spectateur et du personnage, manifestée par l'image, le son, la mise en scène ou les marques d'énonciation, implique une disproportion cognitive quant à l'histoire et/ou les fonctions narratives en faveur du spectateur³¹. » Il est vrai que les personnages des frères Dardenne gardent des éléments d'intrigue pour eux, sans les dévoiler aux autres personnages. Mais dans le cas du *Fils*, des éléments d'information *diégétiques*, déjà connus du spectateur, demeurent cachés à Olivier. Sur ce plan, les cinéastes innovent encore, car tout se fait à l'intérieur du même plan : alors que dans la plupart des films misant sur le suspense « classique », « ...le montage permet au spectateur d'accéder à des fonctions que le personnage ignore³² », les frères Dardenne, maintiennent le jeu de la focalisation spectatorielle à l'intérieur du plan, sans user du montage traditionnel et, surtout, du champ/contre-champ. C'est ainsi que l'on peut affirmer que s'ils pratiquent, tout comme Alfred Hitchcock, un système *fondé* sur le suspense, ils utilisent une *forme* totalement différente³³.

³⁰ Luc Dardenne, *op. cit.*, p. 129.

³¹ François Jost, *op. cit.*, p. 71.

³² *Id.*

³³ De plus, alors que les Dardenne pratiquent un cinéma du cadre ouvert, le cinéma hitchcockien préconise un cadre fermé. Voir la section 6.4 du chapitre 6 pour plus de détails sur le cadre ouvert et le cadre fermé.

D'autre part, en plus d'être lents, les films des frères belges sont opaques. La décision pour le moins saugrenue d'Olivier de se « lier » au meurtrier de son fils est laissée sans explications. Si Olivier ne sait pas pourquoi il fait ce qu'il fait, il emploie néanmoins une stratégie systématique afin de connaître Francis de différentes façons. Il « traque » l'adolescent, allant même jusqu'à entrer chez lui par infraction. Il semble vouloir apprivoiser Francis par étapes comme on apprivoise un animal sauvage. Il découvre peu à peu la corporalité, le visage, les gestes, le caractère, l'environnement de son pupille. D'où cette homosexualité latente qui règne sur le film³⁴. Parlons peut-être plus exactement de « fascination virile ». Cette traque finit par faire du *Fils* un thriller « déplacé », « bizarre » au même titre que l'intrigue policière saugrenue de *L'humanité* de Bruno Dumont. En fait, on peut dire que s'il n'y a pas de « policier » à proprement parler dans le film des Dardenne, il y a plus de « suspense policier » dans sa trame que chez Dumont.

La paternité d'Olivier devient en quelque sorte la transcendance d'une seconde fois, d'une seconde chance. Il doit traverser avec Francis les mêmes étapes d'apprentissage qu'avec son propre fils. Le film devient le récit de grands blocs narratifs à la manière d'une tragédie classique : la décision; l'éducation et l'apprentissage; la révélation³⁵. Les Dardenne expriment alors, peut-être de manière involontaire, une forme de spiritualité ou de transcendance qui passerait par une esthétique.

Lorsqu'il sort de la menuiserie en compagnie de Francis, Olivier aperçoit Magali qui s'évanouit lorsqu'il lui confirme que le jeune homme qui est avec lui est bel et bien Francis, l'assassin de leur fils. Olivier est poussé à expliquer pourquoi il a décidé de prendre Francis comme apprenti. Pourtant, il dira qu'il l'ignore, donnant à penser qu'il ne trouve pas d'explication logique à ce geste insensé. Il semble croire que la seule résolution de cette énigme doit passer par une confrontation avec Francis. D'autre part, cette scène offre une excellente représentation du travail des Dardenne à l'intérieur du plan. Du moment où Olivier

³⁴ Voir Françoise Collin, « *Le Fils* », *Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Bruxelles, Renaissance du livre, 2008, p. 209-213.

³⁵ Jacqueline Aubenas, « Une écriture en mouvement », *Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Bruxelles, Renaissance du livre, 2008, p. 113.

va à la rencontre de Magali jusqu'à ce qu'il lui dise qu'il ne sait pas pourquoi il agit de cette manière, il n'y a pas de coupe, le plan durant une minute et cinquante-deux secondes. Toutes les actions frénétiques d'Olivier (courir vers Magali, la consoler, la porter dans sa voiture lorsqu'elle s'évanouit, courir pour lui donner du café) se déroulent à l'intérieur d'un plan unique, créant un mouvement, une force, une énergie qui n'aurait jamais été possible si ces différentes actions avaient été coupées, divisées en plusieurs plans.

L'élément central du film réside peut-être dans le travail pratiqué par Olivier et appris par Francis : la menuiserie, métier de la *mesure*, « mesure des longueurs, des largeurs, des épaisseurs, des angles et mesure de la distance entre lui et l'assassin de son fils³⁶. » Tout un processus est enclenché par le métier lui-même, par la distance des protagonistes face à la caméra, distance qui change au fur et à mesure que le film avance. Au début, la caméra est très près du corps, du dos d'Olivier, puis elle s'éloigne peu à peu. L'échelle des plans s'en ressent, puisque l'on passe du très gros plan au plan poitrine, puis au plan taille et, pour finir, lors de la dernière scène du film, au plan d'ensemble, soit lorsque la tension est à toute fin pratique résolue entre Olivier et Francis. La caméra ne cesse de mesurer la distance qui les sépare en même temps que le secret qui les raccorde, le pacte non tacite qui semble les lier dès qu'ils font connaissance. Les dernières scènes du film sont en ce sens un véritable microcosme de la totalité du film.

Chez les Dardenne, l'utilisation d'objets signifiants est élevée au niveau de l'art. L'utilisation du mètre d'Olivier, qui devient l'étalon de la distance entre lui et Francis, le meurtrier, en est sans doute l'exemple le plus fort. Cet objet de transmission du savoir entre les deux protagonistes acquiert un sens métaphorique, voire *métaphysique* dans la relation et la distance qu'il doit y avoir entre eux, alors qu'il ne devrait en réalité y avoir qu'une résonance banale dans le récit.

Au début du film, Olivier décline l'idée d'accueillir Francis dans l'atelier de menuiserie. Puis, il change d'idée et accepte. Il s'agit donc d'un double mouvement

³⁶ Luc Dardenne, *loc. cit.*, p. 109.

d'approche puis de recul. Les gestes de Francis par rapport à ceux d'Olivier deviennent rapidement une initiation, une imitation. Olivier devient le modèle de Francis. Celui-ci apprend une gestuelle nouvelle, une série de rituels d'ordonnancement et de classement propres à tous les films des frères Dardenne. Cela permet en quelque sorte d'ordonner le chaos et de réintroduire une routine dans un monde déroutant, typique d'une conception chiasmique où le transcendant émerge bizarrement de la banalité.

Le voyage en automobile, l'arrêt à la halte routière et, finalement, la révélation à l'entrepôt, sont ni plus ni moins que des « stations » où les relations entre Olivier et Francis s'améliorent puis se détériorent de façon constante. Nous en apprenons toujours un peu plus sur ce qui est arrivé cinq ans plus tôt. Olivier est le meneur de ce jeu quelque peu machiavélique. Il questionne Francis avec acharnement, cherchant à apprendre plus de détails. Sa « démarche » est d'ailleurs disséminée tout au long de cette « section » du film. Ce n'est pas une action directe, mais une série d'actions insidieuses qui mènent à la confrontation finale. Le questionnement d'Olivier débute avec le plan 66 et se termine avec la révélation, au plan 81.

Voici la nomenclature de la chronologie de *l'interrogatoire* :

- ✱ Plan 66 : Francis a purgé cinq années en prison à Fraipont.
- ✱ Plan 69 : Francis est allé en prison à cause, selon lui, « d'un vol et d'autres trucs ». Olivier insiste; il veut que, dans un travail de longue haleine, Francis verbalise ce qu'il a fait. On sent une forme de rage sourde dans le regard d'Olivier à la fin du plan.
- ✱ Plan 73 : Francis a tué en plus de voler il y a cinq ans.
- ✱ Plan 76 : Francis a tué un jeune garçon qui ne voulait pas le lâcher alors qu'il volait une radio.
- ✱ Plan 77 : Francis a-t-il du remords face à ce méfait? Oui, mais pas à cause du tort qu'il a causé, mais à cause des cinq années d'enfermement.
- ✱ Plan 81 : Olivier avoue que le garçon que Francis a tué, c'était son fils. *Révélation et Kairos.*

L'interrogatoire est mené la plupart du temps dans la voiture pendant le long voyage vers l'entrepôt. Les Dardenne imposent un va-et-vient continu entre les nuques des deux personnages principaux, allant ainsi dans le sens technique du film, dans le sens de la « caméra-il ». Nous pouvons aussi interpréter cela comme un champ/contre champ *dans* le plan. Les cinéastes belges privilégient encore une fois une coupe invisible au lieu d'une coupe licite entre plusieurs plans. Autant Olivier semble éprouver une étrange attirance pour Francis, autant il agit avec lui de manière glaciale et méchante. Au plan 69, il ment sciemment lorsqu'il fait semblant d'avoir à éviter un « lapin » sur la route, réveillant ainsi Francis, lui faisant peur. Le *modus operandi* d'Olivier demeure cependant bien ambigu. Tout en faisant preuve de méchanceté et même de répulsion face à l'assassin de son fils, il continue à lui apprendre les différentes sortes d'arbres et de bois. Il agit, sous certains auspices, en *collaboration* avec Francis. Cela vient peut-être expliquer le dernier plan du film, exprimant une possible rédemption.

Sans que cela soit perceptible lors d'une première lecture du film, on peut affirmer que *Le Fils* est une œuvre profondément ciselée autour du récit biblique. Tout comme Abraham ne tue pas Isaac, Olivier ne tue pas Francis. Olivier devient le « Père » et Francis devient en quelque sorte son « Fils ». Luc Dardenne affirme ainsi que, lors du plan final, les cordes qui lient les planches servent aussi à lier symboliquement les deux personnages, tout comme la corde servit à Abraham à lier le mouton qui remplaça son fils Isaac lors du sacrifice³⁷.

D'autre part, toujours selon Dardenne, le geste d'Olivier de prendre sous son aile celui qui a tué son fils tient de la démiurgie : « L'orgueil d'Olivier. " Pour qui te prends-tu ? " lui demande Magali. Dans son arrogance d'orgueilleux, il se croit capable de pardonner, de se réconcilier avec l'assassin de son fils. Il se croit au-dessus des humains. Il se prend pour Dieu³⁸. » Olivier fait quelque chose de difficilement concevable : il souhaite voir ressusciter son fils en la personne de Francis. D'où l'aspect christique du personnage de Francis qui fait

³⁷ Voir *Ibid.*, p. 128.

³⁸ *Ibid.*, p. 124.

figure de ressuscité, voire de « miraculé », d'où son apparence quasi spectrale dans le dernier plan du film, le plan 86. Il apparaît tel un phénix ayant acquis de nouvelles valeurs, sans doute celles que lui a inculquées Olivier. Ce long regard muet entre lui et Olivier à la fin du film nous laisse présager le pire mais un balbutiement de communion dépasse finalement la violence et la colère. On remarquera que le premier et le dernier plan de la section 10 (plans 62 et 86) montrent Olivier et Francis en train de s'entraider à travers leur métier. La boucle semble donc bouclée et le pardon l'emporte sur la vengeance. La transascendance l'emporte donc sur la transdescendance.

Au fur et à mesure que le film avance, nous apprenons les relations difficiles que Francis entretient avec sa famille. Son séjour au pénitencier lui a fait perdre son enfance. De façon inattendue, il trouve en la personne du père de sa victime assassinée, un père spirituel, un maître qui lui apprend son métier, sa nouvelle vie. Il s'agit donc là d'une inversion prenante et poétique de ce qui se produit dans *La Source (Jungfrukällan)* (1960) d'Ingmar Bergman, où le père d'une jeune vierge violée et assassinée se venge sur les assassins en leur faisant subir le même sort. Si dans le récit de Bergman, le père tue les assassins de sa fille, dans *Le Fils*, le père se refuse à le faire, voulant plutôt substituer le meurtrier à sa victime. Il faut dire que dans *La Source*, les assassins sont des adultes répugnants et que dans *Le Fils*, Francis a l'âge que pourrait avoir un enfant d'Olivier. Par ailleurs, dans le film de Bergman, le père parle à Dieu directement et jure qu'il bâtira une église sur le lieu où sa fille s'est fait massacrer. Une source se met alors à jaillir du sol. Il n'y a aucune référence à Dieu dans le film des Dardenne, si ce n'est, comme toujours chez eux, de façon oblique (la référence biblique à Abraham, entre autres). Si la transcendance est apparente chez Bergman, elle est subordonnée chez les Dardenne.

Le corps de l'acteur, avec ses vérités, « incarne » une histoire d'une manière toute personnelle. Les frères Dardenne font de l'acteur une matière vivante, toujours en mouvement, mais rarement en communication. C'est ce lien entre le mouvement perpétuel et l'économie de la parole qui fait de l'œuvre des frères Dardenne un univers si unique. Les personnages sont refermés sur eux-mêmes mais au lieu de rester immobiles, ils bougent dans un espace précis circonscrit par une scène particulière : celle d'un crime, d'une vengeance

attendue, et qui ne se réalise pas. L'exemple du *Fils* est probant. La vérité du film tient dans les corps, ceux d'Olivier et de Francis, les corps du maître et de l'apprenti. Il se forme ainsi un *couple* au sort ambigu. Tout au long du film, nous sommes en présence d'une véritable confrontation de deux corps, l'homme et l'adolescent. L'attirance sexuelle entre les deux personnages semble absente, bien que parfois elle nous semble sous-jacente, en particulier au moment de l'escarmouche finale sur le gazon après la poursuite dans l'entrepôt. Nous avons là un véritable corps à corps sur un lit de feuilles mortes, scène d'*amour* mêlée de haine. Mais il s'agit surtout d'une résurrection symbolique du fils grâce au renoncement à la mise à mort du meurtrier. Dans ce qui est le second *Kairos* du film, les cinéastes ne se réfèrent pas à l'homosexualité, mais bien, selon Françoise Collin, à « une mise en scène charnelle de l'homosocialité virile³⁹ » par le truchement de la lutte à mains nues rappelant, le temps d'un instant, les rituels de la Grèce antique. Nous pouvons ainsi déduire que le lien entre les deux hommes n'est pas sexuel, mais « social ». Ce film tourne résolument autour du thème de la *filiation*, telle qu'acceptée par la société et finalement acquiescée de part et d'autre au prix d'une douleur psychologique et d'une violence physique, d'une séquence dénouée par un « combat » aux multiples facettes.

4.3 Conclusion

Le cinéma des frères Dardenne est l'un des rares cas de système autarcique au cinéma, proche de ce que propose Robert Bresson, bien que plusieurs éléments les distinguent. Leur utilisation toute personnelle de la caméra, tantôt appelée caméra-il, tantôt appelée caméra semi-subjective, et du plan-séquence, en est la plus forte démonstration. Leurs films reposent sur une forte présence des corps, le refus des conventions narratives et de l'esthétisme. Mais, nous avons vu que ce refus même pouvait les conduire à une forme de narrativité encore plus raffinée, à une forme d'esthétisme pur révélant subtilement la transcendance.

³⁹ Voir Françoise Collin, *loc.cit.* p. 213.

TROISIÈME PARTIE

CHAPITRE 5

LE RÉGIME ASCÉTIQUE DE L'IMAGE – GENÈSE D'UNE CINÉMATOGRAPHIE

Si le concept d'ascèse dans le monde cinématographique n'est pas de la première évidence, il opère néanmoins depuis longtemps à différents degrés. Dans l'histoire du cinéma, la transcendance et l'économie du signe dans l'image ont toujours été pratiquées. Dès les débuts, le fait de ne pas bouger la caméra, par contrainte technique, certes, était déjà une première manière de créer une ascèse de l'image. Ce stratagème sera répété plus tard, par Yasujiro Ozu, entre autres, cette fois-ci par marque stylistique et par esthétisme. La transcendance spirituelle, quant à elle, a dès le départ été exploitée, dans le cinéma italien premier, par exemple.

5.1 Analyse généalogique

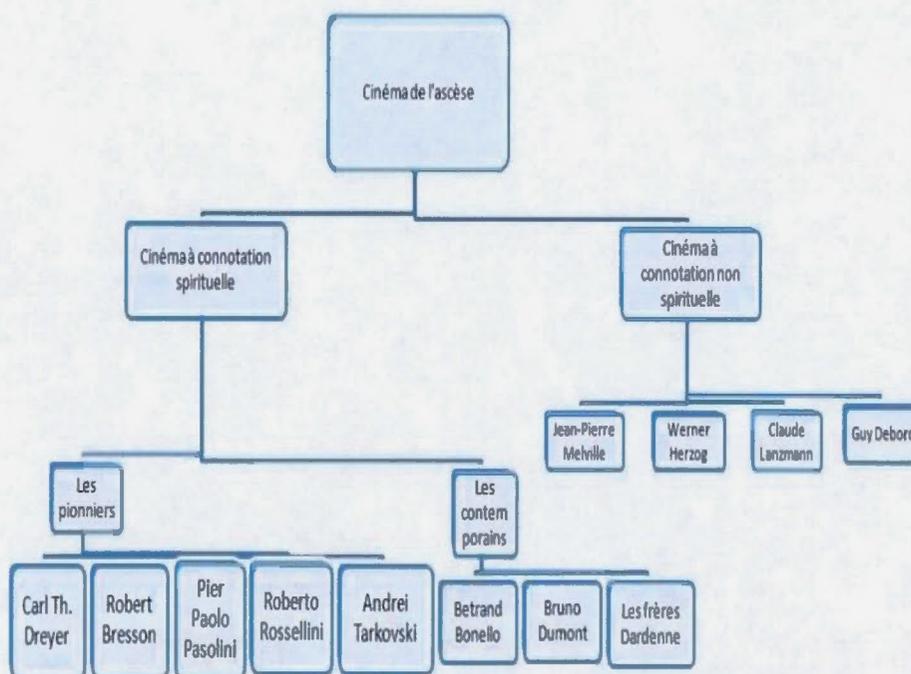


Figure 25 -Arbre généalogique du cinéma de l'ascèse

Nous proposons de rassembler nos considérations sur le cinéma de l'ascèse dans un schéma (voir arbre généalogique, fig. 25) Nous avons divisé le cinéma de l'ascèse en deux catégories, soit le cinéma à connotation spirituelle et celui à connotation non spirituelle. Dans le cadre du cinéma à connotation spirituelle, nous avons identifié huit cinéastes majeurs, soit les pionniers Carl Th. Dreyer, Robert Bresson, Pier Paolo Pasolini, Roberto Rossellini et Andreï Tarkovski, de même que les contemporains Bertrand Bonello, Bruno Dumont et les frères Dardenne. En ce qui concerne le cinéma non spirituel, Jean-Pierre Méville, Werner Herzog, Claude Lanzmann et Guy Debord en sont, selon nous, les représentants les plus significatifs.

5.1.1 Cas de figure

L'œuvre de Rossellini repose sur les trois aspects de l'éthique, soit la connaissance, la vérité et l'action de l'homme. Les films mettant en vedette Ingrid Bergman permettent de bien comprendre cela. En effet, dans *Stromboli* (1949), *Europa 51* (1952) et *Viaggio in Italia* (1953), chaque film met l'accent sur les différents aspects de la relation entre ces trois facteurs jusqu'au questionnement de la relation entre l'homme et le cinéma. Les films de Rossellini ne s'inscrivent pas dans une conception démiurgique du monde comme chez Bresson, mais mettent en évidence sa crise en utilisant le médium cinématographique pour essayer de faire sens.

S'il y a cependant un point de rencontre entre Rossellini et Bresson, c'est du côté de l'acteur qu'il faut le trouver. Bien sûr, Rossellini ne fut jamais aussi radical que Bresson dans son utilisation des acteurs non professionnels, mais il a quand même privilégié ce choix la plupart du temps. Il voulait le plus possible « ...faire tourner des non-acteurs, des gens ordinaires, sans technique d'interprétation, qui n'ont pas de fantasme de domination sur le personnage qu'ils vont incarner ni sur l'émotion sur le spectateur¹. » Il y a donc chez Rossellini la nécessité de confier à l'acteur la tâche d'incarner, ce qui est totalement rejeté chez Bresson. Chez le Rossellini d'après-guerre, la présence d'Ingrid Bergman est d'ailleurs l'exception qui confirme la règle.

Andreï Tarkovski est un cinéaste du plan, de la durée du plan, de la « sculpture du temps » dans le plan :

¹ Alain Bergala, « De l'épiphanie dans le cinéma de Kiarostami et de Rossellini », *CinémAction, Croyances et sacré au cinéma*, dirigé par Agnès Devictor et Kristian Feigelson, No 134, Condé-sur-Noireau, Corlet, 2010, p. 197.

Quel est alors l'essentiel du travail d'un réalisateur? De sculpter dans le temps. Tout comme un sculpteur, en effet, s'empare d'un bloc de marbre, et, conscient de sa forme à venir, en extrait tout ce qui ne lui appartiendra pas, de même le cinéaste s'empare d'un « bloc de temps », d'une masse énorme de faits de l'existence, en élimine tout ce dont il n'a pas besoin, et ne conserve que ce qui devra se révéler comme les composants de l'image cinématographique².

L'élimination dont parle Tarkovski évoque l'ascèse. En éliminant ce qui est superflu et extérieur à son propos, le cinéaste opère un choix. Contrairement à Bresson, dont l'ascèse apparaît dans les coupes et les ellipses qui découlent de son montage, Tarkovski alanguit ses plans qui deviennent de véritables « blocs » de temps, où la centralité du propos expurge toute autre idée de manière ascétique.

Pour Tarkovski, le temps importe plus que tout :

...l'image cinématographique est donc l'observation des faits dans le temps, agencés selon les formes de la vie même, selon ses lois temporelles. (...) L'image ne peut être divisée ou morcelée à contretemps, car ce serait en chasser la fluidité. (...) aucun objet, même « mort », aucune table, aucune chaise, aucun verre, ne peut être filmé isolément dans un plan comme s'il se trouvait en dehors du temps³.

C'est ce qui se produit lors de ces fameux plans d'eau et de déchets en décomposition filmé en travellings dans *Stalker*, *Nostalghia* (1983) et dans *Le Sacrifice*. Ces objets, même « morts », pour reprendre son expression, sont dotés d'une existence organique au contact d'une végétation qui semble elle-même être entre la vie et la mort. La matière est intensément présente dans ce cinéma. Le feu, la terre, l'air et l'eau fournissent au cinéaste des éléments permettant à la narration de garder des élans sacrés en symbiose avec le charnel.

Le temps est aussi mémoire, et Tarkovski est peut-être à cet égard le plus proustien des cinéastes. Dans *Solaris* (1972), le cosmonaute ne se souvient-il pas de sa femme qui reprend alors vie sous ses yeux et dans sa mémoire ? Le cinéaste compare le cinéma à une

² Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004 (1989), p. 75.

³ *Ibid.*, p. 79.

éponge qui capterait le temps sans fournir le moindre effort; en fait, capter le temps est la *fonction même* du cinéma comme capter l'eau est celle de l'éponge⁴. Pour Tarkovski, le temps n'est pas subjectif, mais objectif. C'est le montage qui subjectivise le temps au cinéma. C'est pourquoi il veut l'intervention la plus faible possible du montage, afin que la subjectivité provienne du spectateur et non du réalisateur.

Selon Tarkovski, l'image cinématographique doit signifier la communion entre sa forme et son contenu : la maîtrise formelle ne doit pas supplanter l'idée et *vice versa*. C'est vraiment à ce moment que le cinéma devient un art à part entière et même, un art supérieur aux autres. En effet, pour lui, le cinéma est un art synthétique et non, comme la littérature, le théâtre ou la peinture, un art analytique. On peut donc tenter, dans un film, d'accéder à la « vraie vie » sans qu'il y ait vraiment de médiation, puisque la caméra capte le temps de manière objective. Aussi, le but ultime de son cinéma est-il d'extraire la médiation du cinéma : une séquence cinématographique peut se dérouler sans montage, sans la manipulation du temps.

À l'instar de Bresson et de Dumont, Tarkovski détestait la part théâtrale du jeu de l'acteur cinématographique : « C'est l'une des raisons profondes de son opposition au théâtre, toujours plus ou moins vu à travers le modèle stanislavskien du démontage-remontage du rôle⁵ ».

Cependant, comme le note Barthélémy Amengual, « ...le montage, de plus en plus essentiel chez Bresson (...) est parfaitement secondaire chez Tarkovski⁶. » En effet, pour Tarkovski, le cinéma n'existe qu'à l'intérieur du plan. Cinéaste de la contemplation et de l'esprit, de la durée et de la plasticité, il se démarque de Bresson, lequel s'appuie sur l'action et le geste. Cela se vérifie, selon Barthélémy Amengual, par le nombre incalculable de

⁴ Voir Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*, Paris, Armand Collin, 2011, p. 26-27.

⁵ *Ibid.*, p. 124.

⁶ Barthélémy Amengual, « Andreï Tarkovski après sept films », *Du réalisme au cinéma*, anthologie établie par Suzanne Liandrat-Guigues, Paris, Nathan, 1997, p. 282.

passages matériels tels que portes, escaliers ou autres corridors dans ses films⁷. On peut aussi ajouter les innombrables inserts sur les mains et les pieds de ses « modèles ». Bresson prodigue un art asséché par la coupe des plans alors que Tarkovski s'imisce dans la moiteur, dans les éléments de notre planète (et même d'autres corps célestes comme dans *Solaris*). Tout comme Dreyer, les deux réalisateurs veulent transcender l'âme des protagonistes, cependant : « Bresson et Tarkovski récusent la psychologie, condamnent l'émotion, s'installent dans la distance. Mais Bresson va à l'âme par le moins, Tarkovski par le plus; le premier surtout par l'intelligence, le second surtout par la sensibilité; l'un par la brutalité cassante, l'autre par l'immersion dans l'insolite et la beauté⁸. » Alors que Tarkovski propose des « événements » cinématographiques qui se veulent, au bout du compte, des théophanies semblables aux icônes peintes par le personnage le plus emblématique de sa filmographie, soit Andreï Roublev, Bresson propose, lui, ce que l'on pourrait appeler des aorases, soit des émanations divines comprises après coup ou souvent trop tard⁹.

Les théories sur le cinéma élaborées par Bresson et par Tarkovski, bien que parfois divergentes, par exemple, en ce qui concerne la durée des plans¹⁰, se rejoignent sur plusieurs plans comme à celui de la propension du cinéma à signifier le réel : « Comme chez Tarkovski, il y a au fond de cette conception du cinéma la croyance que le réel peut parler – qu'une œuvre d'art bien conçue et bien faite peut, idéalement, amener à la "rencontre" (au sens de Bresson, dont l'un et l'autre se revendiquent) du réel dans sa vérité¹¹. » Leurs conceptions convergent également en ce qui a trait au cinéma comme art ou en comparaison avec les autres arts. En effet, si pour Tarkovski, le cinéma est un art face auquel aucun autre

⁷ Voir *Ibid.*, p. 283.

⁸ *Id.*

⁹ D'où l'appel au suicide ou à la violence de plusieurs de ses protagonistes, puisqu'ils ne comprennent pas à temps le lien possible avec Dieu. Se référer à notre chapitre un et à la tendance transcendantale du cinéma bressonien à partir d'*Au Hasard Balhazar* (1966).

¹⁰ Alors que Bresson est un cinéaste du montage, de la relation des plans entre eux, Tarkovski est un cinéaste du plan, du temps qui sculpte le plan.

¹¹ Jacques Aumont, *Les théories des cinéastes*, Paris, Armand Collin, 2011, p. 111.

art ne peut se comparer¹², pour Bresson, le cinéma est un art qui doit se dégager, se démarquer des autres arts, agir en solitaire.

Au sujet de Bresson, Tarkovski se livre à ce commentaire élogieux : « *In his pictures, he turns into a demiurge, the creator of a world which almost turns into reality because there is nothing in it to reveal artificiality, intentionality or the violation of a kind of unity. In him everything is erased nearly to the point of inexpressivity. This is expressivity taken to such a degree of precision and laconism that it ceases to be expressive*¹³ ». En quelques traits, Tarkovski dévoile l'ascétisme, la retenue de Bresson, parlant de laconisme et de précision. Il ajoute un élément très suggestif, soit cette « unité inviolable » de l'œuvre démiurgique. Pour Tarkovski, Bresson pratique bel et bien un système. Bresson serait, selon lui, un des seuls à travailler comme avec des œillères :

Je sais maintenant qu'il y a au moins deux metteurs en scène qui ont délibérément voulu travailler avec des œillères. Elles les aidaient à trouver la vraie forme, bien à eux, qui exprimaient leur idée : Mizoguchi (au début de sa carrière) et Bresson. (...) Son principe de base est l'élimination de tout ce qu'on appelle l'expressivité. (...) Aucun superflu, aucun effet appuyé, pas l'ombre d'une généralisation¹⁴.

Selon Tarkovski, Bresson est donc un cinéaste de la réserve et de l'élimination du superflu. Il atteint ainsi une unité entre la théorie et la pratique d'une manière rarement égalée. Il est celui qui est parvenu à l'apothéose d'un régime ascétique de l'image cinématographique.

Bertrand Bonello est un réalisateur français comptant cinq longs métrages à son actif (*Quelque chose d'organique* (1998), *Le Pornographe* (2001), *Tiresia* (2003), *De la guerre* (2008) et *L'Apollonide (souvenirs de la maison close)* (2011)). Il a su rapidement imposer un cinéma du mythe (voire de la mythologie) et de la fable, un cinéma fondé sur la recherche de

¹² Voir Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 80.

¹³ Andreï Tarkovski, *Uroki rezhissury : Uchebnoe posobie* (Moscou, 1993) traduit dans Robert Bird, *Andreï Tarkovsky : Elements of Cinema*, Londres, Reaktion Books, 2008, p. 73.

¹⁴ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, op. cit., p. 112-113.

la grâce et la quête d'identité. Chacun de ses films est cependant marqué par une sexualité ambiguë. Bonello recherche le sacré dans la quotidienneté, dans la vie, sans se vautrer dans la représentation de la religion:

...le sacré précède le catholique. Souvent les grandes œuvres sacrées sont profanes, la religion n'a pas le monopole du sacré... Je suis tombé sur une phrase de Malraux qui affirme que l'intéressant dans le sacré, c'est tout sauf le divin. En fait, dans cette affirmation le sacré touche au mystère le plus profond qu'on peut avoir en nous.¹⁵

Sa recherche de la grâce dans la mythologie le rapproche de Pier Paolo Pasolini (et tout particulièrement d'un film comme *Œdipe Roi* (1967)).

Nous pouvons aussi percevoir une filiation *souterraine* entre le cinéma de Carl Th. Dreyer et celui de Bertrand Bonello. Nous pensons ici au rapprochement à faire entre *Ordet* et *Tiresia* dans l'utilisation du miracle et de l'inexplicable concernant le moment décisif dans chaque film (la résurrection dans *Ordet*, l'identité dans *Tiresia*). En effet, l'identité coïncide avec le miracle dans *Tiresia* : il y a non seulement le changement de sexe de l'acteur qui personifie Tiresia, un acteur remplaçant une actrice dans le même rôle, il y a aussi le don de voyance qui apparaît. De plus, la situation miraculeuse est accentuée par le changement d'acteur, le personnage de Tiresia étant joué tour à tour par une actrice, puis par un acteur. Cette « transmutation » d'acteur affirme quelque chose d'inexplicable, voire d'impossible, soit la transformation d'une morphologie en une autre.

Le premier film de Bonello auquel nous allons plus particulièrement nous attarder est *Le Pornographe* (2001), dans lequel le personnage principal, Jacques Laurent, recherche la grâce dans l'acte de filmer la pornographie. Il n'est pas étonnant d'y voir un court extrait du *Maître du logis* (1925) de Dreyer. L'utilisation du film muet conclut d'ailleurs une longue séquence quasi sans paroles dans le film de Bonello et affermit la profession de foi

¹⁵Bertrand Bonello, entrevue de Guillaume Lafleur, *Hors-Champ*, Septembre 2004, http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=145

« silencieuse » des jeunes du film. Le film évoque une jeunesse désillusionnée, révoltée. Les jeunes utilisent des tracts pour faire valoir leur point de vue. En voici le texte¹⁶ :

Nous vivons une époque *sans fête* et nous y avons contribué. Il faut réfléchir longtemps et mesurément et alors prendre des décisions radicales et *sans appel*. Comment pouvons-nous répondre au gouvernement puisqu'il ne s'adresse pas à nous mais à *une idée* qu'il a de nous? Devant le manque de propositions, il faut créer une *vraie menace*. Créer un groupe d'intervention. *Les symptômes* d'une nouvelle guerre mondiale sont là, mais nous savons qu'elle ne peut exister comme les deux précédentes. Elle sera donc remplacée dans les prochaines années par des *guerres civiles* au sein de chaque pays conscient. Donc seule l'idée de la guerre civile peut être maintenant *raisonnable*. Et cette guerre se fera avec les armes du possible. Nous utiliserons les mots d'une manière *radicale*. Nous avons décidé de rester imprenables. Plus de grèves, *plus de* manifestations, plus de contre-propositions, mais plus d'acceptation non plus. Seulement le silence comme *ultime contestation*. *Taisons-nous*.

Le message contestataire placardé un peu partout sur les murs de la ville est accompagné d'une citation de l'Évangile selon saint Jean : « Au commencement était le verbe, et le verbe était tourné vers Dieu et le verbe était Dieu. » Cette citation est très importante en ce qui concerne le rapport de Bonello au sacré. On peut voir une dimension ascétique à ce refus de communiquer, à cet abandon, en quelque sorte aux antipodes de la révolution tonitruante de Mai 68. Il n'est pas innocent que Bonello ait décidé de confier le rôle principal de son film à Jean-Pierre Léaud, véritable symbole de la Nouvelle Vague et des positions de Mai 68, ne serait-ce que par ses nombreuses collaborations avec Jean-Luc Godard¹⁷. Léaud représente d'une certaine manière cette vieille garde devant laquelle la nouvelle génération oppose le ciel.

Le désir révolutionnaire des jeunes gens du *Pornographe* rappelle également les réunions de jeunes dans *Le Diable, probablement...* (1977) de Robert Bresson. En effet, il y a

¹⁶ Les mots en caractères gras le sont aussi sur la pancarte vue dans le film.

¹⁷ Notons *La Chinoise* (1967), *Week-End* (1967) et *Le Gai Savoir* (1969) datant tous de cette période turbulente. Notons aussi qu'il fut l'interprète principal de plusieurs films de François Truffaut, notamment dans la série des films portant sur Antoine Doinel (*Les 400 coups* (1959), *Baisers volés* (1968), *Domicile conjugal* (1970), etc.). Nous pouvons aussi ajouter sa collaboration avec Jean Eustache (*La Maman et la Putain* (1973)) qui propose un mode de vie qui est tout sauf silencieux!

dans les deux cas un désir de changer le monde de la part d'une jeunesse désabusée. Chez Bonello, le verbe est un Dieu à proscrire, alors que chez Bresson, les gouvernements ne gouvernent plus et le diable est « probablement » celui qui tourne l'humanité en dérision. Cependant, tandis que chez Bresson le pessimiste, la solution pour un « monde meilleur » est carrément le suicide, chez Bonello, il y a encore de l'espoir, un espoir qui se matérialise par le couple Joseph-Monica. En fin de compte, le réalisateur critique la révolution par le silence et semble lui préférer la fondation d'une famille dans un environnement pastoral. Les méandres esthétiques et l'indécision de Jacques Laurent (Jean-Pierre Léaud) sont aussi privilégiés par rapport à la Révolution silencieuse des jeunes.

Bonello est un fidèle disciple d'une cinématographie «moderne» qui a été oubliée par la très grande majorité des jeunes cinéastes d'aujourd'hui. Jacques Laurent, dans *Le Pornographe*, fait d'ailleurs référence à deux d'entre eux (Bergman et Antonioni), en parlant des voies parallèles qui l'intéressaient à l'exception de son métier de pornographe. On peut ici entendre le point de vue de Bonello à travers Jacques. Le jeune cinéaste parle de la force qui le motive à faire du cinéma, à retrouver la rigueur d'un cinéma (voire d'une cinéphilie) aujourd'hui en bonne partie déchue. Bonello s'inspire notamment du doute présent dans les œuvres de ces réalisateurs comme il s'inspire du mythe chez Pasolini, du blasphème chez Bunuel ou de la parole chez Dreyer. Ainsi critique-t-il sévèrement le cinéma de notre époque, lequel semble avoir perdu son âme et sa capacité de provoquer véritablement.

Dans *Le Pornographe*, Joseph et Monica décident d'aller vivre dans la nature, à l'écart de la civilisation. Joseph désapprouve étrangement la *révolte* silencieuse de ses colocataires, préférant une autre sorte de révolte, une révolte naturelle et pastorale. Dans une scène particulière du film, on peut voir les deux personnages à la campagne accompagnés uniquement par une horde de moutons. Le son des cloches, la pente sur laquelle ils se trouvent, tout concourt à faire penser à la séquence finale d'*Au Hasard Balthazar* de Robert Bresson. Nous pouvons appuyer cela en analysant la suite du film, où Joseph et Monica vont décider de fonder une famille. Il y a donc un changement de mode de vie, le passage d'une vie à une autre, une sorte de renaissance comparable à la mort de l'âne dans le film de Bresson. Bruno Dumont reprendra le même type de plan dans son film *Twenty-nine Palms* : le

plan où Joseph et Monica sont entrelacés reprend ainsi celui où David et Katia gisent dans une position semblable sur l'énorme rocher dans le désert californien.

Selon Bonello, le cinéma doit être une proposition avec des règles bien précises et une vérité qui atteint son but¹⁸. Mélangeant la Foi et le doute, le cinéaste athée emprunte quand même la dimension du sacré. Selon lui,

...une certaine idée de la mystique est envisageable. (...) Cette fabrication peut alors se trouver dans les images. S'il y a un rapprochement avec Pasolini à faire, c'est dans la réappropriation d'une structure ancienne pour produire une lecture du monde contemporain, où la sexualité est présente. (...)... je trouve que la sexualité et le doute font bon ménage¹⁹.

Tiresia (2003) s'inspire plus ou moins de la figure grecque de Tirésias. Tirésias est reconnu pour avoir changé deux fois de sexe (homme, puis femme, puis homme). En voyant s'accoupler des serpents, il a soutenu devant la déesse Héra que l'orgasme féminin était plus important que le masculin. Ayant parié le contraire, Héra le rend aveugle. Mais Zeus contrecarre la malédiction de son épouse en donnant à Tiresias le don de double vue. C'est alors que Tirésias devient devin. Bonello, tout en s'inspirant profondément du mythe, prend quelques libertés par rapport à lui.

Dans *Tiresia*, Bonello fait appel au mythe comme agent de transcendance allant du vulgaire au sacré. Comme le dit le personnage de Terranova au début du film : « l'original est vulgaire, la copie est parfaite. » L'original est une prostituée transsexuelle brésilienne du nom de Tiresia. La copie sera aussi Tiresia mais une Tiresia presque devenue homme (d'ailleurs jouée par un homme) et surtout devenue oracle. Comme le dit Bonello, dans chaque cas, Tiresia a quelque chose de plus; un pénis dans la première partie du film, un don divinatoire dans la seconde : « Deux personnes un peu «supérieures à nous». Le transsexuel est supérieur parce qu'il a quelque chose en plus, et l'oracle a aussi quelque chose en plus²⁰ ».

¹⁸ Voir Bertrand Bonello, entrevue du dvd *Tiresia*, Alliance Atlantis Vivafilm, Zone 1, NTSC.

¹⁹ Bertrand Bonello, entrevue recueillie par Guillaume Lafleur, *loc. cit.*, p. 5.

²⁰ *Ibid.*, p. 4.

Il s'agit donc d'une relation chiasmique fondée sur le transfert du corps à l'âme. Parlant d'une scène coupée au montage, Bonello va d'ailleurs un peu dans ce sens lorsqu'il affirme : « ...j'adorais l'idée selon laquelle on puisse avoir besoin d'aller voir une prostituée et qu'on puisse avoir besoin d'aller voir un oracle. Dans les deux cas, on y va parce qu'on peut y assouvir un besoin, un désir, charnel ou spirituel²¹. » Le film *Tiresia* représente donc en quelque sorte, par l'énonciation de ses deux parties distinctes, le chiasme au centre de notre questionnement.

Les décors dépouillés, très dreyeriens de ses films laissent toute la place aux gros plans des figures des personnages, surtout dans la seconde partie du film :

Dans cette seconde partie, il nous faut peu de choses puisque, à ce moment, le film fonctionne avec beaucoup de gros plans qui demandent, répondent, viennent dire. On se retrouve avec plus grand chose, à partir du moment où je trouve que nous n'en aurons pas besoin de plus. Cela donne une impression de dépouillement²².

La référence à Dreyer est aussi palpable dans le recours à la *parole* pour comprendre l'essence même du film. En effet, Bonello s'est fortement inspiré de Dreyer dans ce contexte :

À la fin, on annonce la renaissance du Christ et on voit alors ce petit enfant qui joue avec son camion... Il n'y a donc aucune preuve de cette renaissance mais c'est précisément en cela que réside la force de la parole. La parole au sens ancien, telle que montrée dans *Ordet* de Dreyer. C'est-à-dire que l'oracle est celui qui va donner une parole même s'il ne veut pas. De même, le prêtre est celui auquel il va vouloir donner une parole, même s'il n'en est pas sûr. Anna qui le recueille n'a pas accès à la parole. La parole devient parfois tellement forte que beaucoup de gens chantent. Voilà la raison de ce chant brésilien au début du film. La dernière parole, la plus importante, celle du Christ, est (...) le bégaiement. L'idée de parole a vraiment occupé tout le film²³.

²¹ *Ibid.*, p. 7.

²² *Ibid.*, p. 4.

²³ *Ibid.*, p. 7.

Cet appel à la parole est donc une manière pour Bonello d'ancrer profondément le sacré dans son discours cinématographique, un sacré qui va au-delà du religieux.

Le film impose une logique mathématique propre à sa structure narrative et au mythe grec dont il s'inspire. Tiresia perd un attribut (la vision) pour ensuite doubler sa perte (double vue, donc dons de divinité, d'oracle) : $1 - 1 = 2$. Il perd ses caractéristiques féminines (manque d'hormones) et gagne des caractéristiques masculines. Une perte se transforme en double gain.

Bonello pratique donc un cinéma où le corps est abîmé pour magnifier l'âme. C'est à cause de la barbarie, de la cruauté de Terranova que Tiresia peut obtenir des dons d'oracle. Terranova détruit le corps de Tirésia, l'emprisonne et en abuse. Dans la seconde partie du film, Bonello veut montrer le don et la bonté, des valeurs qui sont aujourd'hui devenues désuètes mais qu'il trouve belles. Il introduit donc le personnage quasi muet d'Anna. En effet, si Tiresia est aveugle tout en «voyant» ce que les autres ne voient pas, Anna ne parle pas mais sait regarder et écouter. Il y a donc relation de complémentarité entre les deux personnages. Cette relation est soulignée lors de la mort de Tiresia lorsqu'Anna se met tout à coup à chanter. Avec Tiresia morte, Anna devient maintenant une personne complète. Elle devient aussi (et ce sont là les dernières paroles de Tiresia avant sa mort) la « mère du Christ », lequel est représenté ici par le petit garçon qui joue avec son camion. Serait-ce là la renaissance de Tiresia, personnage christique²⁴?

Tout comme pour Pharaon dans *L'humanité*, le personnage de Tiresia peut donc être perçu comme christique : « Dans sa transposition d'un mythe à la société d'aujourd'hui, *Tiresia* assume sa propre incongruité. Le calvaire du protagoniste adopte de fait une allure christique : le mystère *Tiresia*²⁵. » Il s'agit d'un mystère miraculeux que nous pourrions peut-être même plus associer à une parabole du Christ qu'à la vie du Christ lui-même. Une

²⁴ Bertrand Bonello, « Parole de Bertrand Bonello », entrevue provenant du dvd du film *Tiresia*, Alliance Atlantis Vivafilm, 2004.

²⁵ Yann Tobin, « *Tiresia*. Terre étrangère », *Positif*, No 512, octobre 2003, p. 36.

parabole où la bonté aurait momentanément le dessus sur la barbarie avant que celle-ci ne reprenne le dessus (étrangement par le biais de la religion « officielle », celle représentée par le *second* personnage joué par Laurent Lucas, le prêtre).

Il est à noter que tout le film de Bonello est marqué par l'ascétisme dans ses images mêmes, le cadrage étant souvent statique. On ne sent le bouillonnement des personnages qu'à travers les images de lave volcanique au générique accompagnées par le second mouvement de la septième symphonie de Beethoven. Il y a bien certaines exceptions, mais elles ne font que renforcer le dépouillement du reste du film : tout d'abord l'onirique parade des prostituées du Bois de Boulogne, ensuite, le cri primal de Tiresia et enfin la scène du massacre du hérisson, où le mouvement de la symphonie de Beethoven est entendu pour la seconde et dernière fois.

Tiresia est aussi un film qui se rapporte à la création cinématographique, à la genèse de toute chose. En effet, métaphoriquement, Tiresia représente l'œuvre cinématographique en tant que fantasme d'auteur. Elle rencontre sur son chemin deux « créateurs » involontaires de l'œuvre (tous deux joués par Laurent Lucas). Les deux vont se heurter à Tiresia. Terranova, le kidnappeur, ne peut mettre en scène ses fantasmes et *idolâtrer* la copie. François, le prêtre, ne peut se représenter les *visions* de Tiresia le devin. Ces visions sont trop personnelles à l'oracle qui est traversé par des prédictions fulgurantes. On peut donc dire, tel que l'affirme Yann Tobin, que le film repose sur deux impossibilités : celle de la reproduction et celle de la représentation²⁶. On peut s'avancer à dire que la première partie du film porte sur le profane qui désire le sacré et la seconde partie sur le sacré de la pastorale (celui des modestes) qui est rejeté par le sacré « institutionnel ».

Mario Perniola²⁷ discute de la relation entre l'original et la copie dans ce qu'il nomme l'effet égyptien. Cet effet « implique le passage d'une esthétique européenne d'origine

²⁶ *Id.*

²⁷ Voir Mario Perniola, *Énigmes. Le moment égyptien dans la société et dans l'art*, Bruxelles, La lettre volée, 1995, 190 p.

grecque à une esthétique qui trouve ses modèles dans d'autres civilisations, préclassiques et extra-européennes²⁸ » :

Cela implique la dissolution de nombreuses oppositions, comme par exemple celles entre original et copie, entre originaire et inauthentique, entre fonction et ornement. Face à la multiplication vertigineuse des imitations que rien ne distingue des originaux, (...) les notions de pureté et d'authenticité semblent submergées par une promiscuité sans limites des concepts et des formes²⁹.

Terranova veut donc une copie de l'original, une copie qui sublimerait ce qui était au début pour en faire quelque chose d'autre, une *perfection*, un peu comme les alchimistes du XVe siècle voulaient transformer le plomb en or. Il va cependant se rendre compte que la copie n'est pas différenciable de l'original, qu'il ne peut y avoir sublimation. D'où l'épisode de l'aveuglement de la copie, de la désintégration de celle-ci pour lui. Ironiquement, cette désintégration va finalement aboutir à une sublimation, mais pas pour Tiresia qui, après cette séquence de violence, obtiendra des dons divinatoires.

Dans *Le Pornographe*, un ancien réalisateur de films pornographiques, Jacques Laurent, décide de reprendre son ancien travail. Dès le début du film, nous saisissons que Jacques veut pratiquer son métier de manière singulière. Chez lui, pas d'esbroufes, mais une vision *ascétique* de la pornographie. Il veut des caméras immobiles, un jeu tout en retenue de ses «protagonistes», sans apprêt (pas de vernis à ongles pour les actrices, par exemple) et l'absence de musique. Étrangement, ces partis pris esthétiques proviennent tout droit de cinéastes de l'ascèse et de la transcendance. La caméra immobile chez Yasujiro Ozu, le non jeu des acteurs chez Robert Bresson, le corps et l'apparence sans apprêts des protagonistes de Carl Th. Dreyer (pensons à *La Passion de Jeanne d'Arc* ou encore à *Jour de colère*). Malheureusement, comme on le voit dans une scène clé du film, Jacques, faute de moyens et travaillant avec un producteur aux antipodes de sa conception esthétique (il trouve Jacques trop vieux et dépassé), ne peut tourner un tel film. Le producteur prend la place de Jacques comme réalisateur et tourne un produit tout à fait contraire aux exigences rigoristes de

²⁸ *Ibid.*, p. 100.

²⁹ *Id.*

Jacques. Son projet fétiche, *L'Animal*, ne sera d'ailleurs représenté dans le film que de manière fantasmatique, dans une sorte d'image-souhait. Cette idée latente, inachevée, ne sera jamais matériellement réalisée.

Dans la dernière partie du film, Jacques accepte finalement de faire une entrevue de type «biographique» avec une journaliste. Il discute alors entre autres choses de son film le plus populaire (sic), *Le Journal intime d'une dégueulasse*, où il représente des religieuses (en voile de deuil) dans des scènes pornographiques. Nous sommes ici en plein dans une logique iconoclaste proche de l'imagerie d'un Walerian Borowczyk (*Intérieur d'un couvent*, 1977). Il s'agit de fantasmer sur des stéréotypes religieux (donc, issus de la spiritualité et de l'ascèse) dans un contexte pornographique (corporalité brute et vulgaire) transgressif.

Jacques en rajoute dans sa volonté de faire un cinéma pornographique à part, ascétique. Il avoue que quelques secondes de folie, de violence ou de poésie et ce, même de façon involontaire, dans le plan d'un film porno, viennent insuffler une forme de beauté légitimant le fait de produire un tel film, particulièrement dans le visage d'une actrice porno en train de faire une fellation. Il y a là un amalgame chiasmique entre la nature humaine du visage et la nature quasi bestiale de ce visage en train de pratiquer la fellation : « Quelque chose d'authentiquement humain – puisque les animaux ne pratiquent pas la fellation –, mais juste au seuil de l'animalité³⁰. »

³⁰ Johanne Villeneuve, « Le sens de la " grâce " dans *Le Pornographe* de Bertrand Bonello », *Protée*, volume 33, No 3, p. 80.

5.2 Les théories de l'image

5.2.1 « La survivance des notions religieuses » selon Hans Belting

Dans son livre *La Vraie image*, Hans Belting semble affirmer que le cinéma est devenu la forme artistique qui perpétue aujourd'hui le culte de l'image, de l'image christique en particulier :

Au reste, c'est le cinéma qui s'est emparé des thèmes religieux pour en tirer des films qui racontent la vie de Jésus. On assiste pour ainsi dire au retour des images là où elles avaient commencé dans le christianisme. C'est à tort que nous parlons d'art chrétien à la fin de l'Antiquité et au Moyen Âge. Comme si c'était l'art qui avait joué alors le premier rôle. On s'en est au contraire si bien passé que l'artiste était catégoriquement exclu des images soi-disant « non faites de main d'homme »³¹.

Or, les films de notre corpus tendent plutôt à démontrer le contraire! En effet, alors que Belting prend l'exemple de *La Passion du Christ* (2004) de Mel Gibson pour établir le retour à un archaïsme des images dans le monde cinématographique contemporain, les œuvres ascétiques comme celles de Bruno Dumont nous prouvent que c'est sans doute le cinéma qui questionne le plus (ou le mieux) le rapport à la religion et à la transcendance dans notre monde d'aujourd'hui.

Comme nous l'avons vu, Bruno Dumont explore les images christiques dans ses films dans une perspective iconoclaste. Contrairement à Mel Gibson, son propos n'est pas de servir une vision partisane et glorificatrice de la religion et du Christ afin de revenir à un archaïsme des croyances, mais de s'appuyer sur la religion et le Christ pour questionner le monde contemporain. Le cinéma confirme alors son importance comme art revendicatif et stimulateur. Il n'est plus, comme dans le cas de Gibson, un instrument de propagande.

³¹ Hans Belting, *La Vraie image*, Paris, Gallimard, 2007, p. 64.

Dans le même ordre d'idée, Belting affirme que la crise actuelle de l'image relègue les images religieuses presque exclusivement aux musées : « Abstraction faite des *mass media*, nous ne rencontrons plus aujourd'hui des images religieuses que dans les musées, où elles sont des pièces de collection d'art historique, tandis que la religion ne constitue plus, pour sa part, un thème de l'art contemporain³². » Pourtant, contrairement à ce qu'affirme Belting, il n'y a pas que dans les *mass media* où la religion est encore représentée, le cinéma participe aussi de cette représentation. Le cinéma de l'ascèse ne contribue aucunement aux *mass media*.

Belting introduit cependant le travail d'un cinéaste important pour notre corpus, Pier Paolo Pasolini. Il se concentre plus particulièrement sur son film *L'Évangile selon Saint Matthieu* (1964). Il s'agit sans doute là d'une entreprise courageuse de la part du cinéaste italien, puisqu'il a travaillé dans un esprit le plus neutre possible, lui qui était reconnu comme marxiste. Or, son film, produit avec un réalisme désarmant, prête le flanc à toutes les interprétations³³. Belting cite aussi le film antérieur à *L'Évangile*, soit le court-métrage *La Ricotta* (1963) avec Orson Welles et qui fait partie d'un film à sketches (*RoGoPaG*) avec les cinéastes Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard et Ugo Gregoretti. Dans ce film qui fit scandale (offense à la religion d'État), Pasolini veut faire revivre l'histoire de Jésus à travers des « récréations » des tableaux de la Renaissance. Pour lui, ces tableaux sont le moyen de raconter avec le plus de réalisme possible cette histoire. Pasolini use ici, comme Dumont le fait dans ses films, de la contemplation artistique pour marquer sa vision du récit christique. Il s'y prendra de la même manière dans le plus long *L'Évangile selon Saint Matthieu*. Il faut dire que, bien que lui-même sémioticien du cinéma, Pasolini préférait la peinture aux théoriciens, dont le rationalisme amer et désespéré l'avait écœuré³⁴. Le réalisateur italien s'est également placé dans la peau d'un croyant le temps de réaliser son film, proposant ainsi un discours indirect libre : « Personne n'a remarqué que j'ai marché sur le fil du rasoir en évitant

³² *Ibid.*, p. 59.

³³ Voir *Ibid.*, p. 67.

³⁴ Voir *Ibid.*, p. 68.

de mon côté une vision simplement historique et humaine, et, du côté du croyant, une vision trop mythique³⁵. »

Les théories de Belting nous permettent de revenir sur notre postulat de départ, voire de le confirmer. En effet, selon l'auteur, le monde dans lequel nous vivons subit une crise des images. Tout doit être vu, senti :

...les seules choses qu'on tienne aujourd'hui pour invisibles dans le monde, ce sont celles qui n'ont pas encore été rendues suffisamment visibles, qu'il s'agisse de l'infiniment grand ou de l'infiniment petit, tandis que l'absolument invisible, à quoi les religions permettent l'accès dans l'espace spirituel, échappe désormais littéralement à notre regard³⁶.

Les cinéastes de notre corpus sont les rares qui continuent à invoquer cette « émanation » de l'invisible dans leurs œuvres. Bruno Dumont³⁷, s'inspirant des maîtres Bresson et Dreyer et se servant paradoxalement du corps, du tangible qui règne dans notre société de l'image, en *détourne* le propos pour nous convier, par le truchement d'une méthode résolument ascétique, à la transcendance. Le corps renvoie à l'invisible, le sensible renvoie à la spiritualité.

5.2.2 Analyse deleuzienne du cinéma de l'ascèse

En nous fondant sur les théories de Gilles Deleuze sur l'image et en nous concentrant plus particulièrement sur ses deux ouvrages formant le diptyque *Cinéma*, soit *L'Image-mouvement* et *L'Image-temps*, nous allons définir ce qu'il en est de l'image dans le cinéma ascétique. Publiée entre 1983 et 1985, son étude discute abondamment de Robert Bresson et de Carl Th. Dreyer, mais aussi des œuvres de Roberto Rossellini et de Pier Paolo Pasolini. C'est à partir de l'analyse faite par Deleuze des films de Rossellini que nous pourrions mieux

³⁵ *Id.*

³⁶ *Ibid.*, p. 33.

³⁷ Mais aussi Bertrand Bonello, Steve McQueen, Carlos Reygadas, Alexander Sokurov, Béla Tarr, Lars von Trier...

comprendre le cinéma des frères Dardenne. De même, l'approche du cinéma de Pier Paolo Pasolini permettra d'aborder celui de Bruno Dumont.

Deleuze s'inspire des travaux de Pascal Bonitzer pour discuter des cadrages des films de Bresson, de Dreyer et de Yasujiro Ozu. En fait, il s'agit plus ici, selon l'appellation de Bonitzer, de « décadrages », d'un concept désignant « ...ces points de vue anormaux qui ne se confondent pas avec une perspective oblique ou un angle paradoxal, et renvoient à une autre dimension de l'image³⁸. » Deleuze prend pour exemple les visages coupés par le bord de l'écran dans *La Passion de Jeanne d'Arc* (1927) de Dreyer, tout comme les espaces souvent déconnectés dans les films de Bresson qui permettent une *lisibilité* de l'image au-delà de sa *visibilité*, comme ces gros plans de la prison d'*Un Condamné à mort s'est échappé* (1956) qui ne font pas lien entre eux et ne nous indiquent pas un plan général des lieux. Ils nous font comprendre une autre réalité, soit celle, intérieure, du personnage de Fontaine. Deleuze prend aussi pour exemple les « zones mortes » décrites par les plans de longue durée des films d'Ozu.

C'est à partir des œuvres de Bresson et de Dreyer que Deleuze développe son idée d'« image-affection ». Leurs films feraient la preuve que l'affect peut intervenir sans recours au gros plan. Pourtant, s'il y a un film qui se sert du gros plan, c'est bien *La Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer. Deleuze prend d'ailleurs ce film et l'adaptation de Bresson du même sujet (*Procès de Jeanne d'Arc* (1962)) comme point de départ pour marquer la différence dans l'approche de l'affect. Bien sûr — et Deleuze le démontre bien par la suite — Dreyer va délaisser peu à peu le gros plan; ses derniers films, dont *Gertrud* est sans doute l'exemple ultime, en sont quasi dénués.

S'il y a une ressemblance entre l'approche de Bresson et celle de Dreyer, elle se trouve au niveau de la monstration de l'affect « ...comme entité spirituelle complexe : l'espace blanc des conjonctions, réunions et divisions, la part de l'événement qui ne se réduit

³⁸ Gilles Deleuze, *Cinéma 1 : L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 27-28.

pas à l'état de choses, le mystère de ce présent recommencé³⁹. » Mais il y a davantage de différences que de ressemblances. En effet, alors que le film de Dreyer mise sur les très gros plans et sur le schème *martyre-passion*, le film de Bresson, lui, mise sur des plans moyens, des champs et contre-champs, et sur le schème *résistance-procès*. Alors que le film de Dreyer vise l'« extatique » de la passion et les limites figurant l'exhaustion et l'expression du visage, le film de Bresson, lui, vise le chemin de croix, la « station⁴⁰ » liée à un processus ou, comme le titre du film l'indique, à un procès. Deleuze prend cependant bien soin d'ajouter que chacune des approches, celle de Dreyer comme celle de Bresson, fait entrer Jeanne en conjonction virtuelle avec Jésus-Christ. La volonté christique est donc la même, c'est le résultat qui diffère.

En effet, par sa méthode, Bresson obtient un résultat direct dans sa recherche de l'affect spirituel, alors que Dreyer, du moins dans son *Le Procès de Jeanne d'Arc*, n'obtient qu'un résultat indirect. C'est la fragmentation chez Bresson qui permet cela. Au lieu de s'appuyer comme il le fait souvent sur le visage, Bresson fragmente l'espace, les tables et les portes n'étant jamais montrées en entier, les plans entre eux étant fragmentés dans leurs raccords. Cela donne une valeur rythmique au film, une sorte de mouvement perpétuel, de vitesse assurée dans le raccordement. Bien sûr, Bresson atteindra la pleine maîtrise de ce procédé dans son dernier film, *L'Argent* (1983)⁴¹. Pour Deleuze, il va encore plus loin dans la fragmentation, puisqu'il fragmente le corps humain, devenant en quelque sorte le « cinéaste de la main ». Son cinéma devient « tactile », la main détrônant ainsi le visage pour contrôler l'espace de l'image-affection⁴².

³⁹ *Ibid.*, p. 153.

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ Il est intéressant de voir qu'autant Bresson que Dreyer ont atteint la suprême maîtrise de leur œuvre, de leur discours cinématographique dans leur dernier film respectif, *L'Argent* et *Gertrud*, preuve d'un aboutissement logique d'œuvres pensées et élaborées sur une longue période de temps.

⁴² Voir Deleuze, *L'Image-mouvement*, p. 153.

Alors qu'il fragmente le corps et le place au dessus du faciès de ses modèles dans la hiérarchie des plans, Bresson les fait parler dans un discours indirect libre, avec la « voix blanche ». Il s'agit d'une autre manière de disperser l'espace, de le rendre flou puisque la voix n'est pas calibrée directement sur le modèle (comme c'est le cas pour l'acteur de théâtre). Cela permet au réalisateur d'agrandir de façon exponentielle la potentialité pure de la correspondance entre l'espace et l'affect. L'espace bressonien devient alors *espace quelconque*. Un espace quelconque est « ...un espace parfaitement singulier, qui a seulement perdu son homogénéité, c'est-à-dire le principe de ses rapports métriques ou la connexion de ses propres parties, si bien que les raccordements peuvent se faire d'une infinité de façons⁴³. » L'espace devient également instable. Deleuze fait ensuite la distinction entre la puissance (ou, selon sa dénomination, la « qualité-puissance ») de l'espace quelconque et celle d'un espace délimité par un signe concret, tel un visage. Pour lui, l'espace quelconque atteint un « système des émotions » beaucoup plus subtil et moins facile à identifier. L'espace quelconque atteint l'origine de l'affect. Deleuze parle aussi d'un « système » des émotions pour qualifier l'espace quelconque chez Bresson, qui est lui-même le maître de la création cinématographique sous le signe du système. Enfin, Deleuze prend l'exemple de l'effet Koulechov comme effet contraire à celui de l'espace quelconque. En effet, l'effet Koulechov tient de l'équivocité des expressions du visage convenant toujours à différents affects⁴⁴. L'espace quelconque, quant à lui, dans sa complexité, atteint ce « système » des émotions si subtil déjà évoqué.

En développant l'idée d'abstraction lyrique, Deleuze traite encore de Robert Bresson et de Carl Th. Dreyer. L'abstraction lyrique entre, pour Deleuze, en opposition avec l'expressionnisme. Alors que l'expressionnisme expose la disparité entre le blanc et le noir, l'abstraction lyrique tend à alterner entre ces deux extrêmes, allant même jusqu'à les amalgamer dans le gris :

⁴³ *Ibid.*, p. 155.

⁴⁴ *Id.*

De son rapport essentiel avec le blanc, l'abstraction lyrique tire donc deux conséquences qui renforcent sa différence avec l'expressionnisme : une alternance des termes au lieu d'une opposition; une alternative, un choix de l'esprit, au lieu d'une lutte ou d'un combat. D'une part, c'est l'alternance blanc-noir : le blanc qui capture la lumière, le noir, là où la lumière s'arrête, et parfois le demi-ton, le gris comme indiscernabilité qui forme un troisième terme. Les alternances s'établissent d'une image à l'autre, ou dans la même image⁴⁵.

L'alternative dont parle Deleuze prend une forme éthique chez Dreyer et religieuse chez Bresson. De toute façon, dans les deux cas, l'alternative conserve son aura suprasensuel de passion affective à la manière de l'appellation kierkegaardienne⁴⁶. D'un point de vue cinématographique, l'alternance est rythmique chez Bresson, par exemple entre les scènes de jour et celles de nuit dans *Lancelot du Lac* (1974). Dreyer, lui, carrèle l'espace comme un architecte, atteignant une construction tonale, géométrique, notamment dans les longs plans séquences d'*Ordet*. Du côté spirituel, les deux cinéastes jouent entre le bien, le mal et l'incertitude, le tout « ...d'une manière très mystérieuse⁴⁷. » Ce mystère tient sans doute dans l'incertitude prônée par les deux réalisateurs quant à ce qui est *bien* ou *mal*. En effet, le choix du blanc, du bien, donc, est toujours remis en question et même souvent empreint de menace : « Chez Dreyer et Bresson, le blanc cellulaire et clinique a un caractère terrifiant, monstrueux...⁴⁸ »

Deleuze continue sa démonstration en divisant le choix, l'alternative, en des termes philosophiques empruntés à Pascal (qu'il associe à Bresson) et Kierkegaard (qu'il associe à Dreyer). Il y a ainsi trois types de choix : moral (le Bien, le devoir), physique (l'état de la situation) et psychologique (le désir). S'il existe aussi un choix spirituel, il doit se faire « ...entre le mode d'existence de celui qui choisit à condition de ne pas le savoir, et le mode

⁴⁵ *Ibid.*, p. 160.

⁴⁶ Voir *Id.*

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ *Id.* Pour un exemple extérieur à Bresson et Dreyer, voir la première partie de *Full Metal Jacket* (1987) de Stanley Kubrick pour le blanc carcéral des murs de l'école militaire menant à la folie meurtrière.

d'existence de celui qui sait qu'il s'agit de choisir⁴⁹. » D'une autre manière, on peut parler d'un choix du choix ou du non-choix. Tout cela relève aussi, selon nous, de la surrogation qui, rappelons-le, suppose que les actions valeureuses soient non obligatoires, au-delà de la morale. En fin de compte, nous pouvons associer le surrogationnisme à l'idée deleuzienne de *celui qui choisit à condition de ne pas le savoir*.

Deleuze procède ensuite à distinguer les protagonistes des films de Bresson et de Dreyer selon qu'ils sont des agents du Bien, du Mal ou de l'incertitude. Mais, comme il a été dit plus tôt, les agents du Bien ne sont pas nécessairement des saints. Les « hommes blancs » (en opposition aux « créatures du mal »), donc, les pascaliens, peuvent très bien être tyranniques ou hypocrites alors qu'ils sont les gardiens de l'ordre, de la vertu :

Et, dans son extrême jansénisme, Bresson montre la même infamie du côté des œuvres, c'est-à-dire du côté du mal et du bien : dans *L'Argent*, le dévot Lucien n'exercera la charité qu'en fonction du faux témoignage et du vol qu'il s'est donné comme condition, tandis qu'Yvon ne se lance dans le crime qu'à partir de la condition de l'autre. On dirait que l'homme du bien commence nécessairement là même où en arrive l'homme du mal⁵⁰.

Mais il y a aussi les « hommes gris » de l'incertitude, comme le héros de *Vampyr* (1932) de Dreyer ou encore Michel dans *Pickpocket* (1959), dont le titre provisoire était *Incertitude*.

Cependant, pour Deleuze, ces choix n'en sont pas vraiment; ce sont des « faux » choix. Le réel choix présent dans les films des cinéastes de l'abstraction lyrique réside dans celui de la conscience spirituelle. Le « vrai » choix n'est pas entre le Bien et le Mal, mais entre le fait de pouvoir ou de vouloir recommencer ce même choix. Il s'agit ni plus ni moins que d'une remise en question du moi, d'une « remise en jeu ». Le personnage-étalon demeure Michel dans *Pickpocket*, qui ne peut s'empêcher de recommencer à voler, remettant en jeu ce

⁴⁹ *Ibid.*, p. 161.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 161-162.

qu'il est à chaque fois, comme *Le Joueur* de Dostoïevski⁵¹. Cela devient ainsi, pour Deleuze, le quatrième type de choix, le *choix authentique*. Il ajoute un cinquième choix, soit celui de l'âne Balthazar d'*Au Hasard Balthazar* (1966) de Bresson. L'âne, innocent et incapable de choisir, est à la merci de l'homme et de ses choix, de sa bonté, mais surtout de sa méchanceté. Il peut être comparé au Christ et à son chemin de croix. Ce qu'exprime ici Deleuze renvoie, selon nous, à l'idée de surrogation.

En fin de compte, pour Deleuze, le cinématographe de Robert Bresson est basé sur la fragmentation : « ...on passe d'une ensemble fermé, que l'on fragmente, à un tout spirituel ouvert que l'on crée ou recrée⁵². » Alors que chez Dreyer : « ...le Possible a ouvert l'espace comme dimension de l'esprit...⁵³ » Cela confirme, pour Deleuze, que Bresson et Dreyer sont les deux cinéastes qui représentent le mieux l'abstraction lyrique *et* l'image-affection. L'espace quelconque devient identique à la puissance de l'esprit. La décision spirituelle est toujours renouvelée et *constitue* ainsi l'affect qui raccorde les parties.

Dans *L'Image-temps*, Deleuze revient plus longuement sur la voix si particulière des « modèles » bressoniens, cette « voix blanche ». Prenant pour appui la conception que s'en fait Michel Chion, Deleuze affirme que le « modèle » « ...parle comme s'il écoutait ses propres paroles rapportées par un autre, pour atteindre à une *littéralité* de la voix, la couper de toute résonance directe, et lui faire produire un discours indirect libre⁵⁴. » L'accent n'est plus mis, comme au théâtre, sur la personnalité de l'*acteur*, mais sur le discours de l'*auteur*, soit Bresson et son système. À deux reprises, Deleuze parle du travail de Bresson comme étant lié au vocabulaire de la littérature : à la lisibilité de l'image vient s'adjoindre la littéralité de la voix.

⁵¹ Le personnage qui a le plus inspiré Bresson pour Michel était Raskolnikov de *Crime et châtiment*.

⁵² Deleuze, *L'Image-mouvement*, p. 165.

⁵³ *Id.*

⁵⁴ Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 315.

Dans le cas de Roberto Rossellini, c'est au côté « pédagogique » du cinéaste que Deleuze accorde une importance certaine :

La pédagogie de Rossellini, ou plutôt sa « didactique », ne consiste pas à rapporter des discours et à montrer des choses, mais à dégager la structure simple du discours, l'acte de parole, et la fabrication quotidienne d'objets, petits ou grands travaux, artisanat ou industrie⁵⁵.

Relier cela à l'œuvre des frères Dardenne peut sembler étonnant à prime abord. Mais l'œuvre des Dardenne a sa fonction didactique, ne serait-ce que par une application systématique du *Kairos* et une approche toujours reliée à l'éthique et à la morale, sans jamais pour autant tomber dans la moralisation. Si la narration filmique des Dardenne demeure « objective », ce qui en découle ne l'est jamais *complètement*; il y a une prise de position de la part des cinéastes envers ce qui est bien ou ce qui ne l'est pas. Ne seraient-ils pas, en fin de compte, les dignes successeurs de Bresson et de Dreyer dans la mise en place d'une abstraction lyrique?

La remarque de Deleuze au sujet de l'attention portée par Rossellini à la « fabrication quotidienne d'objets » s'applique aux Dardenne à deux niveaux : l'attention bressonienne des cinéastes aux objets dans leurs films, mais aussi, de manière plus circonstanciée, à la menuiserie dans *Le Fils* (2002), à la ritualisation qui peut être assimilée à celle des films historiques de Rossellini comme ceux racontant la vie de Pascal, Socrate ou Descartes. Deleuze parle de « lutte langagière⁵⁶ » dans les films de Rossellini; cette lutte est aussi à l'œuvre dans les films des Dardenne, une lutte ascétique de la parole où chaque mot est pesé, où chaque parole porte son lot de signification morale, mais aussi où chaque mot sort avec difficulté de la bouche des protagonistes. L'idéal des Dardenne, comme chez Rossellini, peut être qualifié de socratique, d'idéal du savoir⁵⁷. En effet, leurs personnages, comme chez Rossellini, *apprennent* la vie, souvent à coups d'échecs et de bouleversements. Y apparaît

⁵⁵ *Ibid.*, p. 323.

⁵⁶ *Id.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 224.

indéniablement le thème de la pédagogie. Différents personnages campés par Ingrid Bergman (dans *Stromboli* (1950) ou *Europe 51* (1952), entre autres) préfigurent Rosetta, un personnage refusant de se laisser abattre face à l'adversité. C'est là qu'apparaît la transcendance chez les Dardenne, celle qui rejoint la croyance rossellinienne qui va au-delà du savoir, de la connaissance. Paradoxalement, c'est parce qu'ils croient, à la manière de Rossellini, dans le monde tel qu'il est, sans artifices, que ces personnages deviennent transcendants⁵⁸.

En se penchant sur la filmographie de Bruno Dumont, il est étonnant de voir à quel point cette dichotomie pasolinienne analysée par Deleuze s'applique. Cependant, elle semble le faire de manière duelle dans chaque film! En effet, dans chacun jusqu'à présent, une force extérieure tente de *viol*er une intériorité. Dumont s'empare de la dichotomie pasolinienne et la fait sienne dans chacun de ses films. Dans *La Vie de Jésus*, Freddy et ses amis forment un groupe isolé et xénophobe, seulement relié à la collectivité par les activités de fanfare du village. L'irruption de l'autre (Kadder) fait exploser la violence et le racisme du groupe. Un agent étranger s'immisce, comme dans *Teorema*, pour détruire une forme de renfermement semblable à celui de *Salò*.

Dans *L'humanité*, le film de Dumont où le rapport mathématique est sans doute le plus difficile à percevoir, l'agent extérieur est la jeune fille violée et tuée au début du film. En effet, elle sème le trouble dans la vie de Pharaon, mais aussi de Domino et de Joseph. L'enfermement est d'abord celui, intérieur, de Pharaon mais aussi des trois personnages principaux par rapport au reste de la société environnante. Dans *Twentynine Palms*, le couple formé par David et Katia s'isole peu à peu en voulant vivre dans ce qui semble être un Éden renouvelé. Il désire redevenir le couple originel, mais un viol, perpétré par les membres d'une société qu'il voulait de plus en plus occulter, va le faire pencher vers la sauvagerie la plus atroce. Dans *Flandres*, l'intrusion est celle du pouvoir guerrier qui transforme le Démester du début du film en bête assoiffée de sang. Cependant, dans un rare cas chez Dumont, cette transformation par un agent extérieur ne servira pas à la destruction, mais à la revitalisation du couple formé avec Barbe. Dans *Hadewijch*, la protagoniste éponyme du film veut fuir

⁵⁸ *Id.*

l'enfermement de la vie cléricale, ce qui la mènera à une autre forme d'enfermement, soit le terrorisme défendant une religion qui n'est pas la sienne.

5.3 La place du cinéma non religieux

Si le cinéma de l'ascèse prend pour point de départ la transcendance et le sacré, cela ne veut pas dire pour autant qu'il soit religieux. Pour illustrer notre hypothèse, nous donnerons deux exemples précis. Tout d'abord, le cinéma froid, polaire de Jean-Pierre Melville, est un cinéma non religieux mais qui, à bien des égards, peut se targuer d'être ascétique. Puis, nous nous intéresserons au cinéma de Werner Herzog en général et son film *Scream of Stone* en particulier en nous basant sur la notion d'ascèse ascensionnelle telle que la développe Peter Sloterdijk.

S'il est un cinéaste dont l'œuvre, pourtant dénuée de toute connotation religieuse (si ce n'est celle, anecdotique, de *Léon Morin, prêtre*), inspire une dimension ascétique, c'est bien Jean-Pierre Melville. Mettant en scène des policiers ou des criminels solitaires, ses films s'articulent autour d'un hiératisme presque zen, semblable aux plus fins *haïkus*. Le cinéaste nous livre des films plus près, dans leur style, des œuvres de Kenji Mizoguchi ou d'Akira Kurosawa. Ses personnages déambulent tels des *Nosferatu* dans un monde cruel et solennel, *Le Samouraï* en offre l'exemple le plus frappant :

Le Samouraï a la rigueur bressonienne : l'on ne s'y embrasse pas, l'on n'y manifeste que peu d'émotion, l'on n'y voit aucune scène de lit, et sans le tutoiement entre la pianiste et Costello, sans un geste de sa main, une caresse dans les cheveux, le doute subsisterait quant à la nature de leur relation⁵⁹.

En fait, ce film est un diamant brut : « *On the positive side, there was talk of perfection, of lacework on celluloid and dazzling technique, but also of a hieratic representation of the*

⁵⁹ Xavier Cannone, *Requiem pour un homme seul : Le Samouraï de Jean-Pierre Melville*, Morlanwelz, Les Marées de la Nuit, 2010, p. 35.

*gangster world, of a great tragedy of solitude. Melville was compared to Bresson*⁶⁰ ». On ne peut rien lui enlever, ni rien y ajouter. Le style millimétré de la mise en scène, le jeu d'Alain Delon, rien n'y est superflu. Melville a réduit au maximum la partie encombrante de son scénario, soit le dialogue. Par un jeu de passe-passe, on pourrait dire que son emprunt aux westerns ne provient pas de Ford ou de Hawks, mais de Sergio Leone; d'où sa ressemblance avec Kurosawa? Rappelons le titre du film : *Le Samouraï*. Tout est dit. De plus, à l'instar de Bresson, Melville est un cinéaste du geste et du microcosme, accordant de l'importance à un mouvement, un insert, un gros plan, et non à l'action des protagonistes.

Peter Sloterdijk, dans son ouvrage *Tu dois changer ta vie : De l'anthropotechnique*, exprime l'idée que l'ascèse n'est pas qu'un concept religieux. S'inspirant de la philosophie antique et de Nietzsche, il définit l'ascèse comme une recherche athlétique et « acrobatique » du dépassement de soi. En se référant aux écrits de Nietzsche en général et à *La Généalogie de la morale* en particulier, où le philosophe allemand qualifiait la terre comme étant « l'étoile ascétique », l'auteur affirme que :

L'ascèse était dès cet instant devenue incontournable (...) en voulant détacher, de toutes ses forces, le concept d'*askèsis* des sombres spectacles de l'ascèse d'expiation chrétienne pour rappeler enfin de nouveau les ascèses indispensables de l'entraînement et de l'élévation des anciennes élites, il donna le signal de départ d'une interprétation strictement artistique des ascèses humaines. (...) Ce que Nietzsche avait appréhendé devient évident : l'idée que depuis l'entrée des peuples dans la phase de la haute civilisation, tout porteur d'une réalisation est pris sous tension acrobatique⁶¹.

L'acrobatie devient cet effort suprême du corps humain dans une discipline visant la science de l'entraînement, la diététique et l'ascétologie, donc une « théorie de l'incorporation

⁶⁰ Ginette Vincendeau, *Jean-Pierre Melville, An American in Paris*, Londres, BFI, 2003, p. 177. Traduction littérale : « Positivement, certains ont qualifié le film de parfait, d'orfèvrerie sur celluloïd et de technique éblouissante, mais il fut aussi question d'une représentation hiératique du monde criminel, d'une grande tragédie de la solitude. En ce sens, Melville fut alors comparé à Bresson ».

⁶¹ Peter Sloterdijk, *Tu dois changer ta vie : De l'anthropotechnique*, Paris, Libella, 2011, p. 283.

processuelle du presque-impossible (où) le corps doit toujours être de la partie : depuis la base jusqu'au sommet des figures artistiques⁶². »

Cela nous amène à Werner Herzog, dont les films dépeignent souvent un monde empreint de l'héroïsme du corps, de la tentative de se dépasser. Prenons l'exemple de *Fitzcarraldo* (1982) et du hissage quasi surhumain d'un bateau entre deux rivières par la seule force de l'esprit et du corps humain. Ne peut-on pas voir là un exemple frappant de « l'incorporation processuelle du presque-impossible »? La théorie aux accents nietzschéens de Sloterdijk affirme que l'ascèse peut être comprise comme une ascension acrobatique du bas vers le haut. Dans une perspective cinématographique, le film *Scream of Stone* d'Herzog, portant sur la compétition « athlétique » entre deux alpinistes rivaux, illustre de façon admirable cette idée. La religion n'y est pas présente. L'ascension du *Cerro Torre* en Patagonie, l'un des sommets les plus difficiles à atteindre, requiert une forme physique, une assiduité et une discipline du corps extrêmes. L'alpinisme (sans le recours à des outils dans le film) est une forme d'acrobatie excessive, d'« acrobatisme » tout en étant une discipline artistique, si l'on se réfère aux arts du cirque. Les personnages, l'un expérimenté, l'autre moins, pratiquent ainsi une forme d'ascèse « ascensionnelle » très proche de ce que Sloterdijk décrit.

Rappelons que Werner Herzog a développé le concept d' « ecstatic truth ». Rares sont les cinéastes qui auront autant manipulé cette *vérité de l'extase*. Ses films documentaires offrent souvent l'impression de donner dans la fiction, comme ces séquences d'entrevues totalement chorégraphiées dans *Lessons of Darkness* (1992). Singulièrement, ses films de fiction ont une approche narrative proche du reportage documentaire comme ces acteurs « hypnotisés » dans *Cœur de Verre* (1976). Herzog recherche la transcendance à travers la prouesse héroïque ou l'innocence hégélienne, christique de personnages tentant d'échapper à une société rigide (les nains d'*Even Dwarfs Started Small* (1970), Bruno S. dans *L'Énigme de Kaspar Hauser* (1974) ou *Stroszek* (1976)) ou à travers des schèmes narratifs récurrents (l'avion qui atterrit de façon répétitive dans *Fata Morgana* (1970). On peut ainsi dire

⁶² *Ibid.*, p. 180-181.

qu'Herzog atteint l'hypnotisme autant dans ses documentaires (*Fata Morgana*) que dans ses films de fiction (*Cœur de verre*).

Autodidacte n'ayant pas eu l'occasion de visionner de films avant l'adolescence tardive, Herzog est à la recherche d'un nouveau langage cinématographique, d'une nouvelle grammaire, qui tourne autour de la vérité dans l'image, de sa vérité. Justement, il ne veut rien savoir du « cinéma-vérité » qui, selon lui, se borne à une « vérité de comptable ». La vérité est ailleurs, elle transcende la commune mesure pour se retrouver dans la folie, dans l'illumination, une illumination qu'il a retrouvée dans son acteur fétiche, Klaus Kinski.

Herzog établit ainsi une distinction entre les faits en surface et une vérité plus profonde qui ne peut être atteinte que « par le biais de la fabrication, de l'imagination et de la stylisation⁶³ ». Herzog veut donc documenter la fascination qui émane des éléments fictifs ou fantastiques au cœur même de l'occurrence quotidienne⁶⁴. C'est ce qui en fait un cinéaste transcendant, voire ascétique, puisqu'il atteint ces moments de vérité de l'extase en exploitant un langage cinématographique nouveau, intégrant la part de l'humain dans la technique cinématographique. Pour reprendre les termes de Peter Sloterdijk, il est donc, si l'on peut dire, un cinéaste de l'*anthropotechnique*.

La pratique de l'ascèse au cinéma consiste à filmer l'invisible. Cependant, elle peut aussi viser à montrer l'irreprésentable. Robert Bresson ne voulait pas représenter; un cinéaste comme Claude Lanzmann, dans une opération en apparence contraire, cherche, dans son œuvre monumentale de plus de neuf heures *Shoah* (1985), à témoigner, d'une manière éminemment ascétique, de l'irreprésentable et de l'indicible, soit la destruction des Juifs d'Europe durant la Seconde Guerre mondiale.

⁶³ Voir Werner Herzog, *Herzog on Herzog*, Paul Cronin (ed.), Faber and Faber, London, 2002, p. 239-241.

⁶⁴ Voir Thomas Elsaesser, *New German Cinema: A History*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 1989, p. 166.

Dans une perspective mémorielle, Lanzmann ne montre jamais ce qui s'est passé à Auschwitz ou à Treblinka, mais investigue, à l'aide de sa caméra, les témoins de la Shoah. Cela donne un récit où le témoignage seul compte, où les images d'archives sont exclues :

Shoah is a film about history, and yet Lanzmann flying brazenly in the face of convention and common sense, uses not a single moment of archival footage in his 561 minute work. No, not one foot of newsreel; not a single still photo; no music, no narrator, no artifacts of the period; no radio speeches by Goebbels or Hitler, no diaries of SS officers. This is a movie about history as it is remembered as well as made – an account, then, of memory and forgetting, in which the fog and distortion of time and untruth matter as much as the recovered moment and the actual record⁶⁵.

Des lieux du massacre, Lanzmann ne montre que des images contemporaines et désertées, autre preuve de sa démarche ascétique :

Le tour de force de *Shoah* a ainsi été de neutraliser tout effet de modélisation, d'abolir les représentations précédentes sans en proposer de nouvelles, tout en déployant sur son objet un souffle cinématographique. Les images de 1945 ont été emportées par le flot verbal des témoins, non remplacées mais déclassées par neuf heures de méditation sur le vide de ces non-lieux⁶⁶.

C'est comme si les images du passé ne pouvaient être représentées que par le truchement du discours verbal. La portée ascétique de l'œuvre s'inscrit alors dans une pratique du flou, du peut-être, de la réserve du témoin qui peut cacher à *dessein* la vérité ou tout simplement l'avoir oubliée. L'indicible devient aussi ce qui est « disparu » de la mémoire du témoin. Lanzmann ne veut pas seulement filmer l'indicible de la Shoah, mais aussi l'indicible des traces disparues de la mémoire. Mais son but est aussi de raviver cette mémoire, d'où ses questions parfois violentes aux témoins qu'il interroge. Il ne vise jamais la transcendance, mais plutôt une élévation de la Shoah au niveau de l'expérience du sacré : « Le postulat lanzmannien semble en effet soutenu par une aspiration à l'abstraction, au dépouillement qui

⁶⁵ David Denby, « Out of Darkness », *Claude Lanzmann's Shoah : Key Essays*, Édité par Stuart Liebman, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 74-75.

⁶⁶ Vincent Lowy, « L'image enterrée vive : Shoah et sacré », *Croyances et sacré au cinéma*, Cinémaction, No 134, Condé-sur-Noireau, Corlet, 2010, p. 49.

marque souvent dans l'histoire de la pensée la montée vers le sacré⁶⁷. » La marque esthétique du film est le *travelling*. Aux plans statiques des témoignages s'opposent ces *travellings* incessants sur les lieux où l'horreur a été perpétrée, sur ces trains vides qui furent jadis remplis puis vidés vers la mort. Le vide devient un leitmotiv du film. Tout y est vidé de son sens. Jamais Lanzmann ne donne au spectateur la chance de remplir le vide, si ce n'est que par le mot. Jamais par l'image :

Elles sont là, ces voix qui nous font parfois espérer que la trace apparaîtra, que le tour lentissime d'horizon tombera finalement sur un reste qui ancrerait le récit. En vain. C'est en vain que nous espérons que la suggestion, qui travaille à plein dans ce vide plein de mots, trouve un sursis, un moindre détail, un rien pour s'y accrocher⁶⁸.

Shoah est donc un film qui fait appel au sacré, mais jamais au religieux. Le respect est présent, mais pas l'espoir.

Au bout du compte, ce qui fait que Lanzmann rejoint, en quelque sorte, Bresson, c'est qu'il ne représente *rien*. En effet, comment représenter un événement qui ne l'a pas été au moment où il survenait? Des images de la Shoah existent, elles ont été filmées, mais en vrac, sans but précis, sauf celui de capter l'impensable. Capter quoi? Ceux qui ont filmé le camp de Bergen-Belsen, par exemple, ont filmé machinalement, sans mise en contexte. Ces images ne traduisent pas le massacre, la solution finale nazie, mais sa résultante. Filmer un charnier n'équivaut pas à filmer la mise à mort de ceux qui s'y retrouvent. La manière de filmer de Lanzmann confirme cela en ne montrant pas ce qui ne montre rien. Selon lui, il n'importe pas de filmer un charnier, de le voir, mais de comprendre, à travers les témoignages de ceux qui ont vécu l'atrocité, qui l'ont subie et, ce qui est peut-être encore plus important, qui l'ont perpétrée, comment cela a pu se produire.

Dans un autre ordre d'idée, Guy Debord, avec ses films *Société du spectacle* (1973) et *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978), a poussé l'ascèse cinématographique dans

⁶⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁶⁸ Carles Torner, *Shoah : une pédagogie de la mémoire*, Atelier, Paris, 2001, p. 119.

ses derniers retranchements. Il a réalisé des films aux confins du minimalisme visuel. La transcendance dans ces films ne va résolument pas vers le haut, mais vers le bas : c'est la transcendance à l'état pur. Avec leur recours récurrent à l'écran noir et leur message anticonsumériste issu de l'internationale situationniste dont faisait partie Debord, ces œuvres militantes ont vertement critiqué la société de masse. Ce fut aussi une réaction aux relents de Mai 68 et un constat de son échec. *Le Pornographe* de Bertand Bonello en est, d'une certaine manière, la continuité critique.

5.4 Conclusion

Les champs de compréhension possibles du cinéma de l'ascèse sont multiples. D'un point de vue généalogique, nous avons vu les profondes ramifications et similitudes qui peuvent exister entre des cinéastes provenant de différentes parties du globe. Comme nous l'avons remarqué à travers Hans Belting et Gilles Deleuze, le cinéma dit « ascétique » peut aussi être compris sous l'auspice de l'image. Par contre, il n'est pas obligatoirement un cinéma porté sur la religion, il peut aussi proposer un ailleurs qui n'est pas religieux. Cela peut être un traitement « glacial » du propos (Melville), une visée athlétique (Herzog), un refus de représenter l'irreprésentable (Lanzmann) ou encore une vision nihiliste (Debord).

CHAPITRE 6

QUATRE ÉTUDES DE FILIATION

Après avoir centré notre analyse autour des principaux cinéastes de l'ascèse appartenant à trois générations, nous allons maintenant tenter de relever les différents indices de filiation et de parenté entre ces cinéastes et ceux qui en portent l'héritage. Ainsi, nous mettrons en parallèle *Pickpocket* de Robert Bresson et *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese, *Ordet* de Carl Th. Dreyer et *Sous le soleil de Satan* (1987) de Maurice Pialat, *L'humanité* de Bruno Dumont et *Teorema* (1968) de Pier Paolo Pasolini de même que *Le Fils* des frères Dardenne et *Close-Up* (1990) d'Abbas Kiarostami. Il est à noter que dans ce cas, il sera question de parenté, les cinéastes cités provenant de la même génération.

6.1 *Pickpocket* (1959) de Robert Bresson et *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese : similitudes narratives, esthétiques et stylistiques

En 1976, Martin Scorsese tourne *Taxi Driver* d'après le scénario de Paul Schrader. Le film fourmille d'éléments empruntés ou rendant hommage d'une certaine façon au cinéma de Robert Bresson. C'est d'ailleurs plus à la vision de Paul Schrader qu'à celle de Martin Scorsese que nous nous référerons dans le cadre de cette analyse. Ancien étudiant en cinéma à UCLA, Schrader a vu le film *Pickpocket* de Bresson pour la première fois en 1969 et en a fait une critique dans le *LA Free Press*. Ce visionnement l'a si profondément marqué qu'il deviendra lui-même cinéaste.

Les différences entre *Pickpocket* et *Taxi Driver* sont sans doute plus nombreuses que les similitudes, mais celles-ci sont primordiales à la compréhension ascétique du travail scénaristique de Paul Schrader et du film en général. Les préoccupations ascétiques de Scorsese sont, quant à elles, plutôt superficielles.

Dans les deux films, le personnage principal tient son journal (Michel dans *Pickpocket* et Travis Bickle dans *Taxi Driver*). Le système de la triple narration si cher à Bresson est repris par Schrader qui confie au personnage principal le soin de commenter ce qu'il écrit dans son journal tout en montrant ce qu'il écrit, renforçant ainsi le propos du personnage. De son propre aveu, Schrader a voulu créer un film reposant en partie sur l'énoncé suivant : « Un personnage et sa chambre ». *Taxi Driver* décrit donc l'isolement progressif du personnage principal, voire son confinement, semblable à celui vécu par Michel dans *Pickpocket*. Schrader reprend la phrase de Thomas Wolfe, « I'm God's Lonely Man », qu'il met dans la bouche de Travis. Cet énoncé pourrait aussi s'appliquer à Michel.

Travis et Michel ont aussi ce trait particulier : ils « soliloquent ». Par exemple, Travis, devant son miroir, s'imagine des comparses et des ennemis. Dans les deux films, le personnage principal finit par affronter les forces de l'ordre. Robert Bresson écrivait : « À tes modèles: « Parlez comme si vous parliez à vous-mêmes. » MONOLOGUE AU LIEU DE DIALOGUE ¹ ». Les deux personnages, de par leur solitude, ont besoin d'une « projection » vers un autre imaginaire, un ailleurs. C'est la raison pour laquelle ils écrivent tous deux un *journal* « intime ». Pourquoi *écrire* ce que l'on fait, ce que l'on veut faire, sinon pour se parler à soi-même comme à un autre, pour ainsi dire se dédoubler : « Monologue ou soliloque, le journal n'est toutefois pas fermé à la présence d'autrui, mais l'autre est toujours saisi dans le prisme d'un seul regard. En fait, comme dans l'autobiographie, le « moi » est en même temps sujet et objet². » Dans le cas de Travis, on peut même parler de plusieurs dédoublements. Le journal intime, présent dans le choix narratif et visuel de Bresson dans trois films consécutifs (*Journal d'un curé de campagne*, *Un condamné à mort s'est échappé* et *Pickpocket*) et dans celui de *Taxi Driver*, film directement sorti du lien personnel de son scénariste Paul Schrader avec l'univers bressonien, s'inscrit dans une perspective chrétienne, voire janséniste d'une vision du monde. Or, selon Anne Oliver : « (l)e journal et l'autobiographie sont tributaires de leurs origines : les exercices spirituels développés par le

¹ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, p. 84.

² Annie Oliver, *Le Biographique*, Paris, Hatier, 2001, p. 42.

christianisme. Le journal manifesterait ainsi un souci quotidien de l'âme³. » Travis et Michel dévoilent ainsi leur âme, la tentation d'une communication avec un autre qui ne peut, à cause de leur solitude, n'être qu'eux-mêmes. Ce journal, si important dans la trame même des deux films, définit ainsi la façon de vivre des deux personnages :

Indépendamment de la relation d'un événement historique, le Journal Intime, si travesti qu'il soit parfois, nous donne d'un homme confronté aux grands choix essentiels ou à la banalité de la quotidienneté (ce qui est peut-être redoutable) une vision plus complète, plus globale, une approche ontologique pouvant peut-être, dans la meilleure des hypothèses, constituer le support d'une manière de vivre, de réfléchir, de penser les choses⁴.

Travis et Michel nous expliquent, littéralement, leur vision du monde et ce n'est qu'au travers de l'écriture qu'ils le peuvent. Cette écriture devient ainsi la monstration de leur enfermement face au monde extérieur : « ...le journal peut, d'une certaine manière, susciter l'enfermement : on s'isole pour écrire en secret⁵. » Mais la question qui reste en suspens est la suivante : est-ce que cette écriture leur est salutaire ou défavorable :

La question était entre autres de savoir si le Journal Intime était une activité névrotique et maniaque (c'est-à-dire obsessionnelle), ou une entreprise d'auto-éducation et d'auto-contrôle. Est-il le mal, le remède ou les deux à la fois dans une sorte d'homéopathie⁶?

À la vue de leur destin, il faut avouer que cette écriture en solitaire leur fait plus de mal que de bien, resserrant davantage les mailles de l'enfermement idéologique, voire du narcissisme des plus destructeurs. À propos du narcissisme, Guy Besançon affirme qu'il « ... est bien sûr le ressort fondamental du journal intime⁷. » Citant B. Didier, il qualifie le journal intime de « refuge matriciel », où le diariste alterne constamment entre un dehors et un dedans où le

³ *Ibid.*, p. 50.

⁴ Guy Besançon, *L'écriture de soi*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 50.

⁵ Annie Oliver, *op. cit.*, p. 51.

⁶ Guy Besançon, *op. cit.*, p. 49.

⁷ *Ibid.*, p. 43.

dedans, c'est le moi retrouvé, l'unité, le lien⁸. Cependant, l'unité retrouvée à partir du refuge matriciel s'avère un leurre fatal et un appât vers la violence envers autrui, que ce soit par le vol ou par le meurtre.

Les inserts, dans les deux films - les portefeuilles et la montre que Michel vole, de même que son journal dans *Pickpocket*, l'eau en ébullition dans le verre de Travis, les armes ou son journal dans *Taxi Driver* - deviennent des prolongements de l'âme des protagonistes. Filmés en gros plan, ces objets nous amènent donc à pénétrer, dans un film comme dans l'autre, l'intériorité des personnages.

D'autre part, cette solitude est momentanément perturbée par l'apparition d'une aide extérieure permettant d'affiner la préparation du crime (le prestidigitateur Kassagi dans *Pickpocket*; Andy, le vendeur d'armes dans *Taxi Driver*). Le titre des deux œuvres est aussi un point de ressemblance : dans chaque cas, on renvoie à la fonction du personnage. Il faut cependant dire que Travis occupe un emploi, ce qui n'est pas le cas de Michel.

Dans *Taxi Driver*, on remarquera certains éléments thématiques relevant de l'ascétisme. D'une part, les séquences d'entraînement physique de Travis, d'autre part, sa folie, sa parenté avec les fous de Dieu comme le *God's Lonely Man* de Wolfe et enfin, s'ajoute à cela la performance de Robert De Niro, certainement l'une des plus contenues de sa carrière. Sans atteindre au modèle bressonien, son jeu, tout en subtilité, conduit certains passages du film vers l'ascétisme cinématographique. Les scènes avec Jodie Foster (la jeune prostituée), par exemple, nous le montre posé, presque effacé face à la jeune actrice. Même lorsqu'il se dirige vers son « jeu de massacre » final, il reste impassible, de marbre. Le fait que le film tire l'une de ses inspirations du monde bressonien n'est sans doute pas étranger à cela. De Niro était reconnu pour les préparations souvent insensées qu'il accordait à chacun de ses rôles. Lorsque Paul Schrader lui a parlé de l'importance de l'influence de *Pickpocket* dans la trame de son scénario, il a naturellement décidé d'orienter son jeu dans cette voie bressonienne.

⁸ Voir *Id.*

6.2 *Ordet* (1955) de Carl Th. Dreyer et *Sous le soleil de Satan* (1987) de Maurice Pialat : la représentation du miracle au cinéma

La filiation concernant la représentation du miracle de la résurrection dans *Ordet* de Carl Th. Dreyer et *Sous le soleil de Satan* de Maurice Pialat nous semble singulière. Dans le contexte qui nous occupe, le miracle peut constituer la « preuve » de l'existence du sacré par l'accomplissement d'un acte transformant le monde ou l'individu. Il peut aussi désigner, au sens que lui donne Kierkegaard, la sacralisation de l'humanité lors d'un instant : « L'instant est cet ambigu où le temps et l'éternité sont en contact, posant ainsi le concept de temporalité où le temps interrompt constamment l'éternité, et où l'éternité pénètre sans cesse le temps⁹. ». On peut alors assimiler cela à un retour vers une conscience de l'humanité, un universalisme plus présent dans *Ordet* que dans *Sous le soleil de Satan*.

Dans le cas de ces films, le miracle de la résurrection est vu sous deux angles différents. Pour qu'il y ait miracle, il faut qu'il y ait croyance. Johannès et Donissan sont des fous qui ne se fient pas aux apparences, mais si le premier est un fou habité par la foi en Dieu, le second est un fou qui a abandonné cette foi et est devenu un suppôt de Satan. Dans *Ordet*, les personnages autres que Johannès n'ont pas véritablement la foi. Ils ne font que mimer un jeu perdu d'avance, qu'acquiescer à des normes socialement raisonnables. Seule la petite Maren, celle qui a encore l'innocence de la jeunesse comparable à l'innocence du fou, possède la foi. Dans *Sous le soleil de Satan*, tous sont pénétrés d'une foi socialement raisonnable sauf Donissan qui l'a perdue. Sa foi est en Satan, ce qui permettra la résurrection du petit garçon, de façon inversée. En effet, sa croyance dans le démon, dans le Mal, lui permettra d'accomplir le miracle. Pour Pialat, à l'instar de Georges Bernanos dont il s'inspire, il importe de croire dans une entité plus grande que soi, peu importe que ce soit Dieu ou Satan. Donc, si *Ordet* opte pour la transcendance, le film de Pialat choisit une approche transdescendante. Dans les deux films, le personnage qui exécute l'acte miraculeux se trouve aux antipodes de ses concitoyens, il se trouve « isolé » dans sa croyance, ce qui permet, en quelque sorte, le miracle. Les deux personnages sont donc des thaumaturges. Pour

⁹ Voir Soren Kierkegaard, *Le concept de l'angoisse*, Paris, Gallimard, 1935, 236 p.

qu'un miracle s'accomplisse, il faut parfois une certaine folie. Johannès et Donissan sont des fous qui ont la force du réalisme de la sincérité, de l'absolu. Le jusqu'aboutisme et la détermination du thaumaturge ne connaissent pas de limites face à la tâche à accomplir au péril de sa vie. Il y a cependant une différence marquante entre les deux personnages: Johannès a toujours une confiance souveraine en ses moyens transcendants alors que Donissan n'a jamais tout à fait confiance en ses moyens, son miracle se produisant au-delà de ses propres espérances. Si le miracle est atteint grâce à une forme de croyance spirituelle, il laisse des marques corporelles indéniables, provoquant ainsi l'évanouissement des deux personnages, avant pour Johannès, pendant pour Donissan.

Par ailleurs, dans *Ordet* et *Sous le soleil de Satan*, une économie de moyens est au service de la représentation du miracle. En effet, les deux réalisateurs *produisent* le fantastique à travers une vie quotidienne empreinte de réalisme en l'enregistrant, le captant, avec leur caméra. C'est ce que l'on peut définir comme l'importance du choc discret entre le quotidien et l'inimaginable. Cette perception fine du miracle trouve son envers dans *The Ten Commandments* (1956) de Cecil B. DeMille où le miracle de Dieu, soit la partition de la Mer Rouge, est présenté de façon spectaculaire. Dans le cas des deux films qui nous concernent, l'intervention reste extraordinaire mais sa représentation n'est en aucun cas démonstrative. Il y a donc une sorte de force *tranquille* et contemplative reliée au miracle, particulièrement dans le cas de Dreyer.

En fait, Dreyer et Pialat ont tout à fait conscience du péril que constitue l'évocation de la résurrection à l'écran. Ils savent qu'il vaut mieux se servir uniquement du mouvement subreptice d'une paupière qui frémit pour prouver le retour à la vie que d'effets spéciaux outranciers. L'existence d'une tierce personne croyant à la résurrection, au miracle, attendant le « résultat », est aussi très importante pour faire « fructifier » les actes du thaumaturge. Dans *Ordet*, la petite Maren remplit ce rôle alors que dans *Sous le soleil de Satan*, il est campé par la mère du petit garçon. Ils ont en fait suivi l'exemple de la Bible, celui de Marthe, lors de la résurrection de Lazare. Celle-ci implore Jésus de faire revenir son frère Lazare à la vie. Le Christ réalise alors le miracle, faisant sortir Lazare de son tombeau. Marthe a la même

fonction que Maren ou la mère du petit garçon : elle représente la foi nécessaire du témoin préalable à l'accomplissement du miracle.

Afin d'accomplir son geste miraculeux, le thaumaturge doit entrer dans une sorte de transe, aller hors du monde reconnaissable afin d'aller vers Dieu (ou Satan). Dans *Ordet*, cela se déroule lors de la longue transe de Johannès, où semblent culminer ses études théologiques et kierkegaardiennes, puis de son évanouissement subséquent aux côtés d'Inger. Dans *Sous le soleil de Satan*, cela est démontré par le corps souffrant de Donissan, portant le garçon à bout de bras avant de s'évanouir. Cependant, la fin des films diffère : dans *Ordet*, la transcendance vers la vie (d'Inger) l'emporte, alors que dans *Sous le soleil de Satan*, la transdescendance vers la mort (de Donissan) est celle qui règne.

Dreyer et Pialat ont adapté des œuvres littéraires qui décrivent un miracle. Il s'agit, dans le cas d'*Ordet*, de la pièce de Kaj Munk et, dans le cas de *Sous le soleil de Satan*, du roman de Georges Bernanos. Bernanos a été adapté deux fois par Robert Bresson et est ici adapté par Maurice Pialat dans une filiation tout à fait dreyérienne. Cela nous permet donc de tisser les liens entre tous les cinéastes traités dans cette thèse.

Dreyer et Pialat ont pris leur temps pour produire leurs transpositions respectives : 22 ans pour Dreyer, 30 ans pour Pialat. Cela démontre la difficile transposition du miracle à l'écran. Ayant été mûries de longue date, ces adaptations ont aussi placé au premier plan de leurs procédés cinématographiques une ascèse dans leur forme même. Il a fallu aux cinéastes retirer le superflu pour ne garder que l'essentiel, modifier la structure ou encore laisser tomber des scènes ou des personnages. L'œuvre cinématographique devient alors plus épurée, davantage en lien avec le mysticisme propre au miracle que ne l'étaient les textes littéraires. D'une certaine façon, on croit donc plus au miracle à travers la médiation, l'enregistrement *déjà* miraculeux de la caméra. Le cinéma devient alors l'art par excellence de la monstration du miracle.

Selon Seymour Chatman, le cinéma est saturé de détails visuels, trait qu'il partage avec les autres arts visuels¹⁰ et qui le différencie donc de l'écrit. Il a une tendance au « sur-détail¹¹ », à la singularisation. Cependant, contrairement à ce que permet la peinture, cette « plénitude » de ce qui est donné à voir échappe au regard à cause de l'image *en mouvement*. Il faut donc que l'image « s'arrête », que le temps et le mouvement s'arrêtent, en quelque sorte, pour que la plénitude puisse créer son effet le plus puissant. C'est précisément ce qui se produit au moment précis des miracles d'*Ordet* et de *Sous le soleil de Satan*. La plénitude permettrait donc au cinéma de représenter le miracle. Le cinéma exprime, singularise ce qui est à l'écran, rendant donc visible, du moins sous certains auspices, l'inexplicable. Si on sort de la valeur accordée par Chatman à la plénitude de l'image et qu'on lui accorde son autre valeur, celle d'épanouissement, de contentement, de jouissance et de liesse, bref de situations introspectives propices au miracle divin, la plénitude définit alors particulièrement bien le miracle qui a lieu dans le film de Dreyer. Par ailleurs, le terme évoque aussi la pénitence et l'assouvissement, notions plus appropriées à la description de la situation vécue par l'abbé Donissan dans le film de Pialat.

Cependant, certains éléments distinguent les deux films : Johannès est un fou séculier qui laisse pénétrer en lui la foi en Dieu, alors que Donissan est un fou religieux qui perd la foi en Dieu et devient le disciple de Satan. Les deux « versions » du phénomène miraculeux produisent un effet paradoxal central à notre problématique. En effet, si le miracle est transcendant dans *Ordet*, il est transdescendant dans *Sous le soleil de Satan*. Le miracle a bel et bien lieu dans chaque cas, mais il est perpétré d'un côté par « adoration » de Dieu et de l'autre par « adoration » du diable. Dans le film de Dreyer, certains personnages voient d'abord le miracle comme un blasphème, c'est Donissan lui-même qui, dans le film de Pialat, appréhende le miracle de cette manière. Enfin, l'autre différence entre les deux représentations vient de l'atmosphère qui se dégage des deux scènes de miracle. Dans *Ordet*, la sérénité et le spiritualisme triomphent, alors que dans *Sous le soleil de Satan*, c'est la

¹⁰ Voir Seymour Chatman, « What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa) » dans W. J. T. Mitchell (éd), *On Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, p. 122.

¹¹ *Id.* « *Over-specification* » dans le texte.

corporalité, l'incarnation, le satanisme qui l'emportent. On en revient donc toujours à l'inscription d'une figure chiasmique.

6.3 *L'humanité* (1999) de Bruno Dumont et *Teorema* (1968) de Pier Paolo Pasolini

Le film *Teorema* de Pier Paolo Pasolini comporte plusieurs éléments semblables à ceux que l'on retrouve dans *L'humanité* de Bruno Dumont. En premier lieu, le recours au « paysage mental » du personnage de Lucia (Silvana Mangano) semble préfigurer les mêmes procédés développés par Dumont dans son film (voir chapitre 3), c'est-à-dire ces raccords de montage entre ce qu'un personnage regarde et le paysage lui-même. De plus, à l'instar de Domino, Lucia atteint une certaine forme d'humiliation dans la sexualité, tout en recherchant la transcendance à travers elle. Il s'agit ici d'un cas de figure chiasmique. Tout comme dans le film de Dumont, la présence de la religion est suggérée par la monstration d'une église, qui devient dans ces films un signe de la dégradation et de la transcendance, une autre forme d'inversion.

Tout comme Pharaon dans le film de Dumont, le personnage d'Emilia (Laura Betti) lévite en position debout. Il s'agit d'une rareté au cinéma, puisqu'habituellement, la lévitation se produit en position couchée comme dans *Céline* de Jean-Claude Brisseau ou dans *Le Miroir* d'Andrei Tarkovski. Le mysticisme d'Emilia est vécu devant une masse de gens, alors que Pharaon vit le sien de manière solitaire, privée. La lévitation est donc d'ordre public chez Pasolini, elle est vécue comme un événement miraculeux. Manifestation pudique chez Dumont, elle relève de la force inexplicquée et inexplicable qui ressort du personnage « hégélien » de Pharaon. La position cruciforme d'Emilia, contraste avec celle de Pharaon qui conserve les bras le long du corps. Emilia reproduirait donc le Christ crucifié et Pharaon le Christ transfiguré. Notons quand même que la Transfiguration du Christ se fait devant témoins et que, comme nous l'avons déjà mentionné, Pharaon est seul lors de son moment de lévitation.

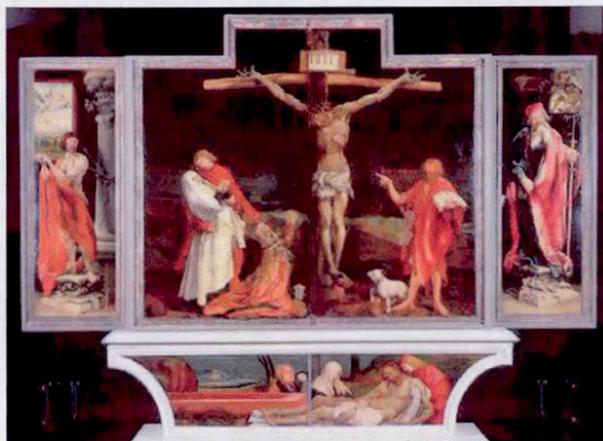


Figure 26 - *Le Retable d'Issenheim 1512-1516. Matthias Grünewald, première vue*

On trouve, dans l'histoire de l'art, plusieurs reproductions du Christ crucifié. Dans la première vue du *Retable d'Issenheim* de Grünewald (fig. 26), à l'instar d'Emilia, le Christ a les bras en croix. Il est le centre d'attraction du tableau, comme Emilia devient le centre d'attraction de l'image pasolinienne. Bien sûr, du côté d'Emilia, la croix est invisible. La crucifixion est donc suggérée. On peut même dire qu'elle est « mythifiée », comme c'est généralement le cas dans le cinéma pasolinien, un cinéma axé, malgré ses nombreux recours au blasphème, sur la mythologie et la sacralité. On a donc l'impression dans les deux œuvres d'un réalisme poussé à l'extrême, en même temps que la scène dégage une impression surnaturelle d'irréalité¹².

¹²Voir <http://www.cafe-eveil.org/archives/matthias-grunewald.html>. Consulté le 9 mars 2012.

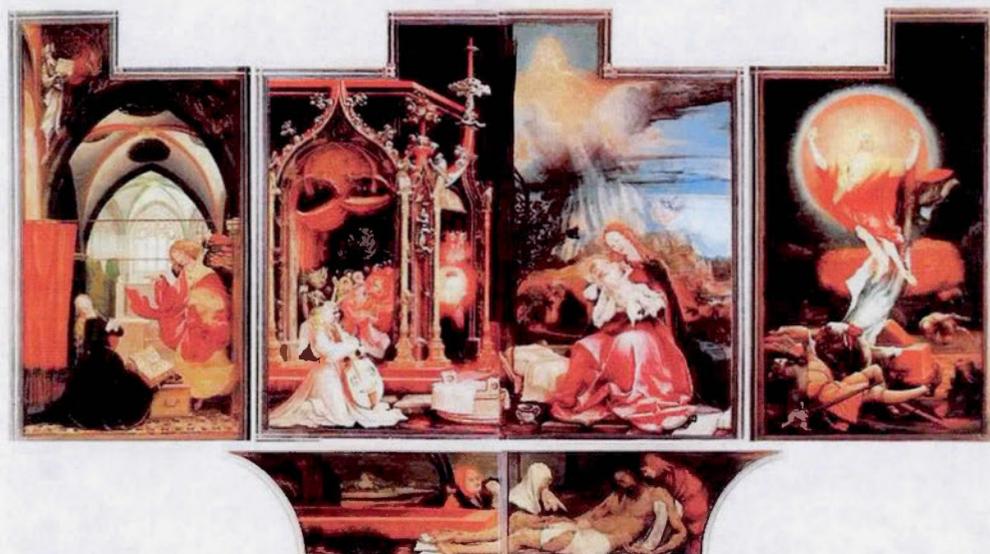


Figure 27 - *Le Retable d'Issenheim 1512-1516. Matthias Grünewald, deuxième vue*

Dans la deuxième vue du retable (fig. 27), à droite, le Christ ressuscité lévite. La crucifixion et la lévitation sont deux « stades » dans la narration de la vie du Christ. La représentation pasolinienne est celle d'une double vision, celle d'un Christ à la fois crucifié et en lévitation. Deux événements-clés de son histoire sont ainsi « jumelés ». Cette monstration rare nous renseigne sur ce que pense le cinéaste du mythe christique, à la fois manifestation d'un miracle (la lévitation) et d'une souffrance (la crucifixion).

Un rapprochement est à faire dans le don de soi des personnages dans les deux films : Emilia s'enterre vivante alors que Pharaon se passe les menottes. Les deux personnages s'absolvent totalement afin de rendre service à une force suprême qu'ils ont probablement de la difficulté à saisir. On peut ainsi qualifier ces personnages de martyrs surrogatoires.

Les derniers plans de *Teorema* entrent aussi en corrélation avec la scène du TGV dans *L'humanité*. Paolo (Massimo Girotti), le chef de la famille qui, dans le film de Pasolini, est « visitée » par un jeune homme bien mystérieux (Terrence Stamp), se dénude en public pour ensuite se diriger vers un désert ou un terrain vacant et pousser un cri primal aussi inattendu que terrifiant. Souvenons-nous de la scène du TGV dans le film de Dumont où

Pharaon, dans des circonstances différentes, certes, se met lui aussi à pousser ce cri primal assourdissant. Nous avons précédemment expliqué comment Pharaon pouvait être analysé comme une figure christique. Or, dans *Teorema*, lorsqu'il se dévêt et se retrouve nu, les gens s'écartent devant Paolo comme devant le Christ. Pasolini fait alors un gros plan sur les pieds de son personnage. Dans l'iconographie, le lavement des pieds du Christ signifiant ni plus ni moins que la mise de côté de la vie du Messie, il n'y a qu'un pas à faire pour comprendre que Paolo quitte un certain type de vie pour aller vers un autre.

Paolo est un riche industriel qui, empreint d'un découragement certain, décide de tout abandonner et de retourner à une forme de vie primale. De manière exemplaire, Pasolini exprime ici sa pensée marxiste : le capitaliste fait don de son mode de vie, l'abandonne, pour se réfugier dans une ascèse de la croyance déçue. Il s'agit aussi, en quelque sorte, d'une littérisation des théories de Pasolini sur le cinéma qu'il voit comme un art primitif, voire pré-humain. Dans son texte « Le cinéma de poésie¹³ », Pasolini affirme que le cinéma se fonde sur un langage irrationnel, archétypal, violent et *pré-humain* qui en explique la « profonde qualité onirique¹⁴ ». Selon Pasolini, le cinéma est onirique et concret, il peut être un art de la spiritualité et de la corporalité tout à la fois :

...la communication visuelle qui est à la base du langage cinématographique est au contraire extrêmement brute, presque sauvage. La mimique et la réalité, à l'état brut tout comme les rêves et les mécanismes de la mémoire, sont des faits presque pré-humains, ou à la limite de l'humain : en tout cas, pré-grammaticaux et même pré-morphologiques (...) *L'instrument linguistique sur lequel se fonde le cinéma est donc du type irrationnel* : et ceci explique la profonde qualité onirique du cinéma, ainsi que sa nature, disons, objective, absolument et nécessairement concrète¹⁵.

Le cinéma est donc en partie, pour Pasolini, un art « sauvage », irrationnel qui tient plus du préconscient que de la conscience, un art primitif mêlant à la fois l'onirisme et la

¹³ Pier Paolo Pasolini, « Le cinéma de poésie » dans *L'Expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976, p. 135-155.

¹⁴ *Ibid.*, p. 137.

¹⁵ *Id.*

brutalité de la vie concrète. Le cinéma est fermement métaphorique tout en étant expressivement violent, baignant dans une *matérialité onirique*. Cette expression est particulièrement contradictoire, mais elle décrit assez bien notre propos et notre hypothèse de base : le cinéma (du moins un certain cinéma) est une représentation de la vie dans toute sa *matérialité*, mais il ne peut le faire que par les excès de l'irrationnel, de l'*onirique*. Tel le monde du rêve, le cinéma exerce un pouvoir de suggestion qui relie la matérialité à l'onirisme. Pour comprendre la vie au cinéma, il faut passer par l'excentrique, l'étrange. Le cinéma ne peut représenter la vie qu'en ne passant que par ses qualités oniriques. C'est ce qu'a fait Pasolini tout au long de sa carrière, alliant dans un mélange blasphématoire le bizarre et le concret.

D'autre part, si, dans *Teorema*, la sexualité est suggérée (surtout grâce au personnage hautement érotisé de Terrence Stamp), elle est explicitement montrée dans *L'humanité*. On n'a qu'à penser aux ébats entre Domino et Joseph. Dans les deux films, toutefois, la sexualité sert d'exutoire. Chez Pasolini, cet exutoire se confond dans le mystère, la foi et la politique alors que chez Dumont, il se matérialise par des ébats furieux, brutaux et excessifs qui, selon le principe du chiasme, entraînent les protagonistes vers un ailleurs qui leur fait oublier leur quotidien monotone. Un certain rapport à la peinture est présent dans chaque cas, bien qu'il soit présenté de manière différente. Chez Pasolini, le personnage du fils Pietro (Andres Jose Cruz Soublotte) exalte ce sentiment de sexualité refoulée en peignant un « tableau » qui n'est rien d'autre qu'une coulée de peinture bleue sur une toile. La référence à la peinture chez Dumont se retrouve davantage dans la forme de son film, avec, comme nous l'avons déjà mentionné, des références à Munch ou Courbet, entre autres.

6.4 *Le Fils* (2002) des frères Dardenne et *Close Up* (1990) d'Abbas Kiarostami : parenté dans le « cinéma-réalité » et filiation « rossellinienne »

Certaines correspondances entre *Le Fils* (2002) des frères Dardenne et *Close-Up* (1990) d'Abbas Kiarostami nous interpellent. En effet, le partage entre la réalité et la fiction

présent dans l'œuvre du cinéaste iranien peut être comparé à celui des frères belges. Toutefois, puisqu'il s'agit de cinéastes de la même génération, nous ne pouvons directement parler de filiation, mais plutôt de parenté dont l'ascèse est le fil conducteur.

Dans chacun des films, le personnage principal désire être un autre. Dans *Close-Up*, le protagoniste (Hossain Ali Sabzian) se fait passer pour le réalisateur Mohsen Makhmalbaf, alors que dans *Le Fils*, le personnage d'Olivier veut devenir le « père » du meurtrier de son fils. Il faut ici réfléchir sur le thème du dédoublement dont nous avons parlé plus tôt dans notre analyse de la filiation entre les films de Martin Scorsese (*Taxi Driver*) et de Robert Bresson (*Pickpocket*). Cependant, nous ne traiterons pas ici d'un dédoublement « intérieur » mais bien d'un besoin de dédoublement « extérieur », d'une imposture. Il ne s'agit pas de s'inventer des amis ou des ennemis, mais bien de vouloir se substituer à quelqu'un d'autre, de vouloir prendre sa place.

L'un des points communs entre les deux films est la mise en scène de l'attente à l'intérieur de l'histoire, dans la vie des personnages. Abbas Kiarostami, de même que les frères Dardenne, poursuivent, chacun à leur manière, le *leitmotiv* de l'un de leur mentor, le cinéaste italien Roberto Rossellini : « ...je crois à l'attente comme à l'un des pouvoirs du cinéma¹⁶ ». L'on parle ici de suspense comme agent de *révélation* : l'attente du personnage se conclut par la révélation finale d'une réalité qui ne vient pas éclairer le film de façon spectaculaire, mais bien plutôt questionner cette réalité. Il s'agit vraiment d'une proposition *ascétique* par le dépouillement. Les cinéastes éliminent alors toutes les potentialités superflues et montrent que, parmi toutes les alternatives, l'humain n'en choisit qu'une seule, celle qui mène à la liberté, ou plutôt à la libération d'un fardeau, d'un silence qui l'a éprouvé tout au long de l'histoire du film.

Nous sommes alors placés devant une évidence, celle du cinéma qui peut devenir vecteur de réalité. En fait, le principe de Roberto Rossellini est de tout révéler, de tout rendre

¹⁶ François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran : Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2002, p. 126. Il y a en effet, un lien très fort à faire entre les filmographies de ces cinéastes.

visible. Il ne doit pas y avoir de secret. Et les deux films dont nous discutons adhèrent au même principe : des secrets placés en évidence pour le spectateur doivent *absolument* et *résolument* être révélés dans le courant du film. Après une forme d'incubation qui peut paraître insoutenable, des éléments d'information sont révélés. Rossellini, dans son livre *Le cinéma révélé*, décrit ainsi cette incubation :

Le néo-réalisme consiste à suivre un être, avec amour, dans toutes ses découvertes, ses impressions. Il est un être tout petit au dessous de quelque chose qui le domine et qui, d'un coup le frappera effroyablement au moment précis où il se trouve librement dans le monde, sans s'attendre à quoi que ce soit. Ce qui importe pour moi, c'est cette attente; c'est elle qu'il faut développer, la chute devant rester intacte¹⁷.

Dans ces quelques lignes, on peut presque percevoir les gestes d'Olivier dans *Le Fils* ou ceux du protagoniste principal (et de Kiarostami lui-même, d'ailleurs) dans *Close-Up*. L'attente laisse ensuite place aux révélations, ou, selon le lexique que nous avons adopté, au *Kairos*, qui amènent donc les personnages et leur corporalité même vers ce que François Niney nomme une « immanence¹⁸ » toute rossellinienne que Kiarostami et les Dardenne font leur. Toujours selon Niney, ces personnages immanents et « irrésolus » sont pris dans la contingence des situations auxquelles ils sont confrontés. Ils n'ont, en quelque sorte, ni projet, ni avenir : « ...ils se vivent et se voient (coincés) à l'indicatif présent —présage du cinéma direct —mais un indicatif présent d'état plutôt que d'action, au sens où l'acteur est plutôt un voyant¹⁹ ». Un voyant : cette appellation de Niney est une magnifique représentation d'Olivier dans *Le Fils*. Celui-ci épie en permanence sa « proie », Francis, et ce jusqu'au *Kairos* final. Il n'agit pas, il ne fait que guetter Francis, le *voir*. Ses seules actions ont pour but de se rapprocher de celui qui a tué son fils, de satisfaire son attirance morbide.

Donc, en résumé, non plus une seule, mais bien deux propositions *ascétiques* sont offertes: des secrets gardés par les protagonistes ou qui échappent à d'autres protagonistes

¹⁷ Roberto Rossellini, *Le cinéma révélé*, Paris, Étoile, 1984, p. 41 dans F. Niney, *Ibid.*, p. 126.

¹⁸ F. Niney, *Ibid.*, p. 126-127.

¹⁹ *Ibid.*, p. 127.

dans le cours de la diégèse, et une révélation qui rétrécit le champ des possibles pour le spectateur à la fin du film. Contrairement aux autres cas étudiés, celui-ci possède une double teneur : Kiarostami est « apparenté » aux Dardenne d'une part, et ces cinéastes sont « affiliés » à Roberto Rossellini d'autre part. Des liens de parenté et de filiation agissent ainsi en même temps.

La révélation, immanente, donc, entraîne les personnages vers une altérité insoupçonnée jusqu'alors. Nous entrons ainsi dans une relation chiasmique menant à la transcendance. Nous l'avons vu dans *Le Fils* lorsqu'Olivier révèle à Francis qu'il est le père de celui qu'il a assassiné. Dans le cas de *Close-Up*, le *Kairos* arrive au moment où la famille usurpée par Sabzian apprend qu'il est un imposteur²⁰. À noter que dans le récit de Kiarostami, cela se produit vers la fin, dans un suspense désamorcé, puisque nous sommes informés presque depuis le début du film de son dénouement, de sa réalité. C'est le cas aussi chez les Dardenne, où nous apprenons très tôt dans le film, bien avant eux, la relation entre Olivier et Francis.

François Niney décrit de manière judicieuse le lien intrinsèque entre la corporalité et l'immanence lorsqu'il parle de Rossellini : « Si quelque chose advient, cela prend corps au corps du personnage, au cours de sa déambulation, sous nos yeux et sur son visage; on serait tenté de dire "à nos yeux et périls"²¹ ». Au sujet d'un autre cinéaste, Niney décrit parfaitement la démarche des Dardenne. Nous pouvons ainsi littéralement associer cela aux agissements d'Olivier et à sa gestuelle si particulière dans le film des frères belges²².

Autant les frères Dardenne qu'Abbas Kiarostami, grâce à la pluralité des possibilités qu'ils proposent sans jamais manipuler le spectateur, peuvent être classés, à l'instar de Roberto Rossellini ou encore de Jean Rouch, dans la catégorie, selon l'expression de François

²⁰ Olivier est lui aussi imposteur dans le film des Dardenne, puisque son but est caché : il ne veut pas seulement *apprendre* à Francis, mais aussi démasquer l'assassin de son fils.

²¹ F. Niney, *op. cit.*

²² Mais aussi Rosetta dans *Rosetta* et Lorna dans *Le Silence de Lorna*, entre autres.

Niney, des cinéastes du « cadre ouvert ». Ils agissent alors de manière contraire à S. M. Eisenstein ou Alfred Hitchcock, des cinéastes du cadre fermé où tout doit être prévu. Les Dardenne atteignent alors par moment ce que Jacques Rancière appelle le « réel donné à comprendre » du documentaire et délaissent momentanément « l'effet à produire » de la fiction²³. En effet, les films de Kiarostami ou des Dardenne permettent, lors de certains passages, une compréhension du réel, de la réalité, sans la manipulation d'un effet, ou plutôt d'un « affect ». Nous sommes donc toujours à la lisière du documentaire et de la fiction. En fin de compte, bien que les frères Dardenne et Abbas Kiarostami pratiquent un « cinéma direct »²⁴ appliqué à la fiction, il faudrait plutôt nommer leur forme cinématographique « cinéma-réalité », soit un cinéma rigoureusement ascétique mais basé sur l'expérience du quotidien et d'une injonction du réel à l'intérieur de cette quotidienneté. Selon Paul Carle :

...le « cinéma réalité » offre des images moins léchées et des histoires moins arrangées que le cinéma de fiction. Dans l'ensemble il semble plus « sale » ; les spectateurs non avertis du caractère réel des images se plaignent de la pauvreté du dialogue et du scénario, se plaignent du mauvais jeu des acteurs en comparaison de ce qu'ils ont l'habitude de voir dans le cinéma de fiction. (...) De toute évidence, la réalité cinématographiée est plus difficile à avaler ou côtoyer que la fiction²⁵.

Par ailleurs, selon François Niney, le « cinéma direct » cherche « ...à capter sur le vif gestes et dialogues en situations²⁶ » tout en imposant au premier contact avec la réalité

²³ Voir Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p. 202-203. Voici la citation complète tirée de l'ouvrage de Rancière : « (Un film documentaire) n'oppose pas le parti pris du réel à l'invention fictionnelle. Simplement le réel n'est pas pour lui un effet à produire. Il est un donné à comprendre. »

²⁴ Il faut préciser que le cinéma direct est d'abord un style documentaire qu'on ne peut appliquer tel quel à la fiction. Il s'agit plutôt, pour un certain cinéma narratif, d'emprunter au cinéma direct ses procédés.

²⁵ Paul Carle, « Cinéma, réalité, humanité. Du sale au propre », Publication électronique, collectif de recherche, UQAM: *Non-linéarité et nouveau paradigme de la psychologie*, URL: <http://www.er.uqam.ca/nobel/spa/non-linearite/Gilles.html>. Consulté le 2 mars 2013.

²⁶ François Niney, *op. cit.*, p. 131.

l'enregistrement par la vue et l'ouïe²⁷. Gilles Marsolais qualifie cette pratique de « cinéma en liberté » : « Liberté de l'acte présenté dans sa genèse même : souvent le cinéaste livre, dans ce type de film, les conditions de l'expérience. Aussi, liberté du spectateur appelé à participer d'une manière autre que passive²⁸... » Marsolais ajoute que le spectateur devient lui aussi, grâce à ce surplus de « liberté », un *créateur* à son tour. N'est-ce pas là, du moins en partie, le fondement même du cinéma des Dardenne et de Kiarostami, un cinéma participatif où la caméra nerveuse implique le spectateur.

Historiquement, il faudrait trouver une source à ce cinéma, outre Roberto Rossellini, déjà cité, dans le cinéma documentaire de Raymond Depardon, Peter Watkins ou encore Albert Maysles, ou même surtout dans celui de Jean Rouch. Bien sûr, ces cinéastes du documentaire ne sont pas à proprement parler « ascétiques », mais leurs œuvres, à la frontière de la fiction, ont sans doute influencés la manière de filmer des Dardenne et même, peut-être, d'un oriental aux affinités souvent européennes²⁹ comme Kiarostami. Pour nous, le cinéma de l'ascèse dépend de ce regard posé sur la réalité. Même les œuvres de Bresson et de Dumont sont imbriquées dans la réalité, bien qu'elles soient souvent, d'une façon ou d'une autre, tronquées, diluées à l'intérieur d'une extase spirituelle. Nous pourrions penser que l'on ne retrouve rien de cela chez les Dardenne et chez Abbas Kiarostami, mais est-ce le cas? Nous avons vu, au cours de la thèse, la dimension spirituelle « cachée » du cinéma des Dardenne. Elle existe aussi chez Kiarostami, par exemple à la fin du *Goût de la cerise* (1997) et de la volonté du protagoniste de s'enterrer vivant. Mais, encore là, cette transcendance spirituelle est immédiatement « cassée » lorsque la *mise en scène* du film intervient dans le champ dans les derniers plans du film. Pour Kiarostami (tout comme pour les Dardenne), le vrai et le faux de même que le réel et l'imaginaire s'entremêlent toujours. Ainsi, en reprenant la pensée de Roger Odin :

²⁷ Cesare Zavattini, « Thèses sur le néo-réalisme », *Cahiers du cinéma*, mars 1954 dans *Ibid.*, p. 131.

²⁸ Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct*, Paris, Seghers, 1974, p. 24.

²⁹ On n'a qu'à voir l'un de ses derniers films en date, *Copie conforme* (2010), pour s'en rendre compte.

la notion même de référence à la réalité ne va pas sans difficultés : elle contraint à définir ce que l'on entend par réalité, et engage, de la sorte, dans le délicat débat philosophique du Réel et de l'Imaginaire, du Vrai et du Faux, dans une interrogation sur l'honnêteté, le courage, la profondeur du travail du cinéaste, sur la valeur des modèles de réalité convoqués, ou plus radicalement encore, sur le statut même de la vue³⁰.

Les protagonistes évoluant dans les films des frères Dardenne ou d'Abbas Kiarostami font face aux défis complexes de la vie quotidienne avec des ressources physiques et surtout psychologiques souvent déficientes. Ce « manque » chez leurs personnages devient, paradoxalement, une *ressource* permettant d'atteindre une dimension ascétique et transcendante. Le recours des cinéastes à une forme de ritualisation du quotidien et leur refus marqué d'esthétisme caractérisent aussi leur type de cinéma d'ascétique. Leurs personnages portent en eux un secret, un fardeau, et c'est la révélation de ce secret qui forme l'axe dramatique de leurs œuvres qui autrement, pourraient être logiquement référencées comme fictions documentaires. En effet, soustraire la dimension-*Kairos* de la donne des films des Dardenne ou de ceux de Kiarostami résulterait probablement à comprendre leurs œuvres comme des examens sinistres de la vie quotidienne. Ce *Kairos* est l'élément qui fait toute leur originalité et toute la fascination qui découle de leur cinéma.

6.5 Conclusion

Ces différentes analyses servent en quelque sorte de confirmation à notre hypothèse de départ : il y a un cinéma *ascétique* à travers tous ces liens entre diverses cinématographies. Que ce soit le « cinéma-soliloque » qui relie Bresson à Scorsese (en passant par Schrader), le « cinéma-thaumaturge » qui relie Dreyer à Pialat, le « cinéma-poésie » qui relie Dumont à Pasolini ou encore le « cinéma-réalité » qui relie les Dardenne à Kiarostami, ces liens démontrent l'existence d'une matière résistante au cinéma de masse, celui que Bernard Émond décriait dans notre introduction.

³⁰ Roger Odin, « Film documentaire, lecture documentarisante », *Cinéma et réalités*, Saint-Étienne, CIEREC, 1984, p. 264.

CONCLUSION

Cette recherche nous amène à une triple conclusion : premièrement, le cinéma de l'ascèse a toujours été un phénomène de résistance pour ceux qui l'ont pratiqué; deuxièmement, ce cinéma se définit à travers des liens de filiation et de parenté qui ont été tissés tout au long de son histoire et ce, autant entre contemporains qu'entre cinéastes de générations différentes Troisièmement, cette forme cinématographique continue, contre vents et marées, à se renouveler à travers la recherche d'un cinéma autre, reposant sur l'économie des signes et la voie vers la transcendance.

Notre étude s'est basée sur certaines notions, comme la transcendance, évoquée sous les auspices du théoricien Jean Wahl, de même que le chiasme inhérent à ces formes d'ascèses cinématographiques et qui met sous tension le corps et l'esprit. Nous avons émis l'hypothèse que le cinéma de l'ascèse est une pratique reliée tout au long de son histoire par des filiations. Au cours de cette thèse, nous avons concentré notre propos sur quatre grandes cinématographies de l'ascèse, analysant celles de précurseurs comme Robert Bresson et Carl Th. Dreyer afin de mieux comprendre celles de contemporains comme Bruno Dumont et les frères Jean-Pierre et Luc Dardenne. Nous avons dégagé la manière dont chacun de ces cinéastes ont pratiqué, chacun à sa façon, un cinéma de l'ascèse.

Le cinéma de Robert Bresson est basé sur la singularité du système, celui du *cinématographe*. Son œuvre austère s'est peu à peu développée pour devenir l'une des plus pessimistes de l'histoire du cinéma. Il illustre parfaitement ce que Jean Wahl appelle la transscendance (*Journal d'un curé de campagne, Un condamné à mort s'est échappé, Pickpocket*) et la transcendance (*Le Diable, probablement..., L'Argent*). En ermite, Bresson représente le refus, celui des conventions, particulièrement du théâtre, et celui, ironiquement, du cinéma. En effet, il revendique la possibilité de *refaire* un cinéma si différent qu'il finit par s'éloigner du reste de la production mondiale. L'un des grands arguments de son appareil systémique fut l'utilisation du « modèle ».

Carl Th. Dreyer avait pour but de filmer l'invisible. D'abord influencé par l'expressionnisme, il s'est ensuite engagé dans l'élaboration du plan séquence. Ses « longs plans coulants » sont devenus peu à peu sa marque ascétique, et des films comme *Ordet* (1955) et *Gertrud* (1964) en sont les réalisations les plus abouties. Il cherchait à « concentrer » au maximum le signifiant dans l'image, créant une dédramatisation et une étrangeté « freudienne ». C'est pourquoi son cinéma lorgne tant vers le bizarre. Dans *Vampyr* ou *Dies Irae*, entre autres, ses images semblent toujours « à côté » de la normalité, alors que le réalisateur sait exactement ce qu'il veut : nous désarçonner.

Bruno Dumont fait figure de grand résistant dans le monde du cinéma contemporain. Son approche est une reconduction de la démarche systémique bressonienne, bien qu'il y apporte certaines variantes. C'est aussi un cinéaste de la composition du plan conçu comme un bloc de temps. Son ascétisme, sous la forme d'un iconoclasme, le pousse à « construire » — et surtout « déconstruire » — à l'intérieur du plan, retranchant, dans le cadre large qu'il privilégie, ce qui n'est pas primordial. Maniériste, la peinture est au centre de ses préoccupations visuelles, en dépit de sa résistance aux images. Il a démontré, entre autres par son utilisation du « paysage mental », que la relation entre les plans était essentielle dans son cinéma. Il accorde une importance singulière à la participation du spectateur. En plus de l'influence fondamentale de Bresson et celle, secondaire, de Tarkovski sur son œuvre, nous avons vu que la notion pasolinienne de poésie primale lui sied parfaitement.

L'œuvre des frères Dardenne est singulière dans le cinéma contemporain. La caméra « en mouvement » et le cadrage « en amorce », tiennent une place prépondérante dans leur œuvre, jumelés à la création de plans-séquences souvent vertigineux où le montage s'effectue à l'intérieur de la séquence et non par des coupes continues dans le plan. Leur cinéma est fondé sur l'éthique et la morale, sur le choix entre le bien et le mal. Cela est bien identifié par leur recours, dans chacun des films, à un ou plusieurs moments décisifs, que nous avons désignés comme « *Kairos* ». Les frères Dardenne pratiquent un cinéma ascétique basé sur l'économie du signe, mais aussi sur le principe de réalité documentaire, qui les fait s'apparenter à Roberto Rossellini et à Abbas Kiarostami.

Dans un chapitre subséquent, nous avons aussi examiné, par une approche synthétique et généalogique, d'autres cinéastes de l'ascèse en expliquant comment les œuvres de Roberto Rossellini, Pier Paolo Pasolini et Andreï Tarkovski peuvent être considérées comme ascétiques. Un cinéaste contemporain comme Bertrand Bonello continue de suivre la piste défrichée par ces précurseurs. Sur la base des théories de Gilles Deleuze et de Hans Belting, nous avons abordé la définition de l'image dans le cadre d'un cinéma de l'ascèse. Nous avons terminé ce survol synthétique de l'ascèse au cinéma par l'analyse du cinéma non-religieux.

En comparant un film de chacun des cinéastes de notre corpus avec un film d'une autre cinématographie, nous avons ensuite démontré les liens existants entre les différents réalisateurs de l'ascèse. Nous avons comparé *Pickpocket* de Robert Bresson à *Taxi Driver* de Martin Scorsese, *Ordet* de Carl Th. Dreyer à *Sous le soleil de Satan* de Maurice Pialat, *Teorema* de Pier Paolo Pasolini à *L'humanité* de Bruno Dumont et enfin *Le Fils* des frères Dardenne à *Close-up* d'Abbas Kiarostami. Ce qui ressort de ces rapprochements est l'établissement d'une connexion entre ces différentes œuvres, que ce soit intentionnel (comme chez Schrader dans le film de Scorsese) ou contingent (dans le cas des frères Dardenne). En fait, ces cinéastes proposent un dialogue qui va bien au-delà du travail individuel. Les Dardenne n'ont pas voulu reprendre les thèmes de Kiarostami, mais leurs affinités avec le cinéaste iranien sont indéniables et participent d'une méthode située aux confins du documentaire et de la fiction. Leurs conceptions de l'acteur sont aussi très proches. Dans le cas de Bruno Dumont, on peut parler de préciosité à l'endroit de l'œuvre de Pasolini. Maurice Pialat, quant à lui, bien qu'il soit dans son monde bernanosien plutôt apparenté à celui de Bresson, y va d'une séquence « miraculeuse » répondant à celle de Dreyer dans *Ordet*. Élément central dans ce jeu de correspondances, la « reprise » de ces scènes de miracles dans des films de Carlos Reygadas (*Stellet Licht*) et de Bruno Dumont (*Hors Satan*) est importante dans un cinéma ascétique et transcendant.

Ainsi, en prenant en considération des conclusions « miraculeuses » (dans *Ordet* de Dreyer ou dans *Sous le soleil de Satan* de Maurice Pialat), des retournements de situation (dans *Pickpocket* ou dans *L'Argent* de Bresson, mais aussi chez Dumont dans *L'humanité* ou

dans *Hadewijch*, chez Pasolini dans *Teorema*, chez Rossellini dans *Europe 51*, chez Lars von Trier dans *Breaking the Waves* ou chez Reygadas dans *Stellet Licht* et bien sûr dans chaque film des Dardenne ou de Ozu), ne pourrait-on pas dire que le « moment décisif » ou *Kairos* est un élément essentiel du cinéma transcendant, du cinéma de l'*ascèse* ? Dans la plupart des cas, ce retournement n'est-il pas nécessaire pour parachever la transcendance extatique et la transfiguration ? N'est-ce pas là un facteur déterminant de la manière de faire apparaître l'invisible, dans un cinéma *économique*, où, comme le dit Alain Bergala à propos du cinéma de Rossellini, « ... en une fraction de seconde, tout ce qui s'était stratifié sans faire sens lors de ces rencontres opaques, toutes ces épiphanies déconnectées, se déchargeaient en une seule fois dans la conscience du personnage en un *insight* fulgurant¹ » ? Les cinéastes de notre corpus agissent avec réserve. Or, pour qu'il y ait transcendance vers Dieu (transascendance) ou vers Satan (transdescendance), selon les théories de Wahl, il faut que cette économie soit secouée par un choc. Le *Kairos* s'inscrit alors dans cette logique. Et il est des plus significatifs que ce *Kairos* soit prépondérant dans les films des cinéastes de notre corpus où la transcendance est la moins apparente, soit ceux des frères Dardenne.

Les cinéastes que nous avons étudiés ont su forger, à différentes époques, des œuvres fortes et empreintes de spiritualité. Ces œuvres peuvent être reliées, rendant ainsi le cinéma de l'*ascèse* semblable à un *grand continuum*. Ce que Bruno Dumont exprime dans des films comme *Hadewijch* ou *Hors Satan*, ce dont les frères Dardenne traitent dans *Le silence de Lorna* ou *Le Gamin au vélo*, ce que Carlos Reygadas expose dans son dernier film, *Post Tenebras Lux*, tout cela est au cœur même de la vitalité du monde, de la relation entre les êtres humains, peu importe leur nationalité, leur religion ou leur situation sociale. Les thèmes chocs de ces films, tant sur le plan de la portée morale que sur celui de la réflexion au sujet de la portée de l'image, permettent d'acquérir une plus grande ouverture, une plus grande compréhension de la transcendance agissant dans le monde et *sur* le monde contemporain.

¹ Alain Bergala, « De l'épiphanie dans le cinéma de Kiarostami et de Rossellini », *CinémAction, Croyances et sacré au cinéma*, dirigé par Agnès Devictor et Kristian Feigelson, No 134, Condé-sur-Noireau, Corlet, 2010, p. 198.

Filmer le sacré/ Filmer « est » sacré

Les films de notre corpus et certains autres, particulièrement ceux analysés au chapitre cinq de notre recherche, prétendent à une vision « sacrée » du monde. Pour Robert Bresson, les frères Dardenne ou Andreï Tarkovski, par exemple, filmer n'est pas anodin : cela veut dire atteindre, par le truchement de machines mécanisées, une certaine forme de *transcendance*. Les moyens utilisés doivent être les plus neutres possibles, dans une approche « ascétique ». La caméra et le magnétophone captent mécaniquement le supplément d'âme qui crée la transcendance.

Or, depuis quelques années, surtout avec l'arrivée de téléphones « intelligents » et autres tablettes mobiles, l'acte de filmer s'est démocratisé, mais surtout banalisé. Alors que les grands cinéastes d'aujourd'hui s'efforcent d'élever l'acte de filmer vers une utopie sublime qui ne peut être perceptible qu'à travers la captation de l'image, n'importe qui, muni d'un appareil numérique, peut filmer tout et n'importe quoi. L'arrivée du numérique a « multiplié » l'acte de filmer pour le rendre total. Plus besoin d'acheter un produit coûteux pour filmer, l'acte est devenu aisé et abordable. Dans notre monde contemporain, filmer est un acte de masse, un acte de reproduction. La frontière entre l'image et l'objet est disparu. On peut tout filmer, même les actes les plus vulgaires. Alors que Robert Bresson filmait en voulant à tout prix éviter la représentation, celle-ci fait maintenant partie de tout acte « routinier » de filmer.

Il en résulte une « nouvelle efficience » de la circulation de l'image qui enfreint sa propension à transcender. L'image a du coup perdu de son statut. Elle a perdu de sa « préciosité », ou, selon la dénomination de Walter Benjamin, de son « aura ». Déjà dans les années 30, Benjamin décriait la reproduction technique de l'image : « Sortir de son halo l'objet, détruire son aura, c'est la marque d'une perception dont le "sens de l'identique dans le monde" s'est aiguisé au point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser

l'unique². » Or, aujourd'hui, cette reproduction empiète dans le domaine de la vulgarité et non plus du sacré. Benjamin voyait en la reproduction technique une perte de tradition, de coutumes, de rituel. Dans notre société contemporaine, cette reproduction effrénée de l'image détruit sa propension à signifier quelque chose de profond. Un rituel existe bien, celui de filmer pour filmer, mais il est dénué de sens. Quand Bresson ou Tarkovski filmaient, ils voulaient atteindre une dimension « hagiographique » de l'image; alors que lorsque des dizaines et des dizaines de personnes filment par eux-mêmes en même temps, sans savoir véritablement filmer, le même événement, l'image créée devient alors une « holographie » d'elle-même. Elle ne signifie plus ce qu'elle devrait signifier. Comme le disait Benjamin, sur de longues périodes historiques, la façon de percevoir des communautés humaines se transforme³. La manière de percevoir aujourd'hui, malgré la multitude de plateformes où l'image est disponible, s'est appauvrie.

Tout filmer, c'est rendre le devoir ou le geste de mémoire obsolète. C'est alors que les films à résonance transcendante qui existent aujourd'hui, ceux de Bruno Dumont, des frères Dardenne, de Carlos Reygadas, d'Apichatpong Weerasethakul, de Bertrand Bonello, de Bernard Émond⁴, entre autres, adhèrent à une conception de l'image pensée selon laquelle celle-ci doit s'imprimer sur la longue durée et non de manière immédiate. Lorsque Weerasethakul filme, dans *Tropical Malady* (2004), le présent, puis le mythe, la complexité des images conduit à une sacralité et à un devoir de mémoire, à une profonde résonance. Le sacré est alors filmé comme chez Bresson, Dreyer, Pasolini, Tarkovski, Rossellini ou Ozu. Au cœur d'un monde désacralisé où l'image « reproduite » et vidée de son aura triomphe, la résistance opérée par ces cinéastes peut nous reconforter.

² Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2000 (1939), p. 18.

³ Voir *Ibid.*, p. 16.

⁴ Notre réflexion rejoint d'ailleurs un peu celle d'Émond énoncée en introduction à notre texte.

ANNEXE

LISTE DE FILMS À PORTÉE TRANSCENDANTALE

La présente liste comptant 174 films à pour but de créer des repères chronologiques en rapport avec l'histoire du cinéma de l'ascèse ou, selon notre appellation, un cinéma à « portée transcendante ». Ce sont en fait des films qui posent des questions sur la transcendance et la spiritualité dans le monde. En nous référant aux théories de Jean Wahl sur le sujet, nous avons ainsi dressé une liste qui débute après la Seconde Guerre mondiale (à l'exception de quelques films de Dreyer) et qui va jusqu'à aujourd'hui. Ces films peuvent avoir une portée transcendante comme ils peuvent avoir une portée transdescendante. C'est pourquoi des films s'alignant sur un sacré mystique ou spirituel comme les œuvres d'Ozu, de Ray ou de Tarkovski côtoient des œuvres s'alignant sur un sacré surréel ou satanique comme *The Exorcist*, *Salò*, *Possession*, *Hellraiser*, *Begotten*, *Sombre* ou encore *Martyrs* et *Antichrist*. Nous avons aussi tenu compte des films traités dans notre thèse, en soulignant, par exemple, les films ascétiques sans connotation religieuse. À travers cette liste, nous comprenons toute la portée chiasmique du cinéma de l'ascèse, puisque la transcendance porte vers un ailleurs, que celui-ci aille vers la grâce ou la descente aux enfers. L'origine de la religion n'a pas d'importance puisque les cinéastes orientaux y côtoient les occidentaux. Nous y retrouvons ainsi autant les films de Yasujiro Ozu que d'Ingmar Bergman. Une attention toute particulière a aussi été apportée à l'écoulement du temps, une caractéristique souvent présente dans les films qui nous occupent comme *Jeanne Dielman*, *23 Quai du Commerce*, *1080 Bruxelles*, *Shoah*, *À l'ouest des rails*, *Sátántangó* ou encore le film philippin *Evolution of a Filipino Family*. Une parenté avec les films précurseurs de Tarkovski ou de Jancsó est ici inéluctable.

- *Passion de Jeanne d'Arc, La* (1928) Carl Th. Dreyer
- *Vampyr* (1932) Carl Th. Dreyer
- *Jour de colère/Dies Irae* (1943) Carl Th. Dreyer
- *Rome, ville ouverte/Roma, citta aperta* (1945) Roberto Rossellini
- *Paisa* (1946) Roberto Rossellini
- *Allemagne, année zéro/Germania, anno zero* (1948) Roberto Rossellini

- *Voleur de bicyclette, Le/Ladri di biciclette* (1948) Vittorio De Sica
- *Printemps tardif/Banshun* (1949) Yasujiro Ozu
- *Stromboli* (1950) Roberto Rossellini
- *Terre tremble, La/Terra trema, La* (1950) Luchino Visconti
- *Onze fioretti de Saint-François d'Assise, Les/ Francesco giullare di Dio* (1950) Roberto Rossellini
- *Journal d'un curé de campagne* (1951) Robert Bresson
- *Europa 51* (1952) Roberto Rossellini
- *Vie d'Oharu, femme galante, La/Saikaku ichidai onna* (1952) Kenji Mizoguchi
- *Vivre/Ikiru* (1952) Akira Kurosawa
- *Contes de la lune vague après la pluie, Les/Ugetsu monogatari* (1953) Kenji Mizoguchi
- *Voyage à Tokyo/Tokyo monogatari* (1953) Yasujiro Ozu
- *Derniers chrysanthèmes/Bangiku* (1954) Mikio Naruse
- *Intendant Sansho, L'/Sansho Dayû* (1954) Kenji Mizoguchi
- *Complainte du sentier, La/Pather Panchali* (1955) Satyajit Ray
- *Nuages flottants/Ukigumo* (1955) Mikio Naruse
- *Ordet* (1955) Carl Th. Dreyer
- *Condamné à mort s'est échappé, ou le vent souffle où il veut, Un* (1956) Robert Bresson
- *Harpe de Birmanie, La/Biruma no Tategoto* (1956) Kon Ichikawa
- *Septième sceau, Le/Sjunde Inseglet, Det* (1957) Ingmar Bergman
- *Fleurs d'équinoxe/Higanbana* (1958) Yasujiro Ozu
- *Nazarin* (1958) Luis Buñuel
- *Herbes flottantes/Ukigusa* (1959) Yasujiro Ozu
- *Monde d'Apu, Le/Apur Sansar* (1959) Satyajit Ray
- *Pickpocket* (1959) Robert Bresson
- *Avventura, L'* (1960) Michelangelo Antonioni
- *Dolce Vita, La* (1960) Federico Fellini
- *Île nue, L'/Hadaka no shima* (1960) Kaneto Shindo
- *Source, La/Jungfrakällan* (1960) Ingmar Bergman
- *À travers le miroir/Sasom i en spegel* (1961) Ingmar Bergman
- *Mother Joan of the Angels/Matka Joanna od Aniolow* (1961) Jerzy Kawalerowicz
- *Viridiana* (1961) Luis Buñuel
- *Éclipse, L'/Eclisse, L'* (1962) Michelangelo Antonioni
- *Enfance d'Ivan, L'/Ivanoi Detstvo* (1962) Andreï Tarkovski
- *Goût du saké, Le/Sanma no aji* (1962) Yasujiro Ozu
- *Procès de Jeanne d'Arc* (1962) Robert Bresson
- *Vivre sa vie. Film en douze tableaux* (1962) Jean-Luc Godard
- *Communians, Les/Nattvardsgästerna* (1963) Ingmar Bergman
- *Ricotta, La* (1963) Pier Paolo Pasolini (tiré du film omnibus *Ro.Go.Pa.G*)
- *Silence, Le/Tystnaden* (1963) Ingmar Bergman
- *Chevaux de feu, Les/Tini Zabutykh Predkiv* (1964) Sergueï Paradjanov
- *Désert rouge, Le/Deserto rosso, Il* (1964) Michelangelo Antonioni

- *Évangile selon Saint-Matthieu, L'/Vangelo secondo Matteo, II* (1964) Pier Paolo Pasolini
- *Gertrude/Gertrud* (1964) Carl Th. Dreyer
- *Vie à l'envers, La* (1964) Alain Jessua
- *Barbe-rousse/Akahige* (1965) Akira Kurosawa
- *Andreï Rublev* (1966) Andreï Tarkovski
- *Au Hasard Balthazar* (1966) Robert Bresson
- *Deuxième souffle, Le* (1966) Jean-Pierre Melville
- *Persona* (1966) Ingmar Bergman
- *Sans-espoir, Les/Szegénylégények* (1966) Miklós Jancsó
- *Mouchette* (1967) Robert Bresson
- *Samourai, Le* (1967) Jean-Pierre Melville
- *Edipe Roi/Edipo Re* (1967) Pier Paolo Pasolini
- *BachFilm, Le/Chronik der Anna Magdalena Bach* (1968) Jean-Marie Straub et Danièle Huillet
- *Sayat Nova* (1968) Sergueï Paradjanov
- *Teorema* (1968) Pier Paolo Pasolini
- *Eros + Massacre* (1969) Yoshishige Yoshida
- *Femme douce, Une* (1969) Robert Bresson
- *Ma Nuit chez Maud* (1969) Éric Rohmer
- *Porcherie/Porcile* (1969) Pier Paolo Pasolini
- *Cercle Rouge, Le* (1970) Jean-Pierre Melville
- *Nains aussi ont commencé petits, Les/Auch Zwerge haben klein angefangen* (1970) Werner Herzog
- *Zabriskie Point* (1970) Michelangelo Antonioni
- *Quatre nuits d'un rêveur* (1971) Robert Bresson
- *Aguirre, la colère de Dieu/Aguirre, der zorn Gottes* (1972) Werner Herzog
- *Cris et chuchotements/Viskningar och Rop* (1972) Ingmar Bergman
- *Psaume rouge/Még kér a nép* (1972) Miklós Jancsó
- *Solaris/Solyaris* (1972) Andreï Tarkovski
- *Exorcist, The* (1973) William Friedkin
- *Holy Mountain, The* (1973) Alejandro Jodorowsky
- *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1973) Chantal Akerman
- *Société du spectacle, La* (1973) Guy Debord
- *Tonnerres lointains/Ashani Sanket* (1973) Satyajit Ray
- *Énigme de Kaspar Hauser, L'/Jeder für sich und Gott gegen alle* (1974) Werner Herzog
- *Lancelot du Lac* (1974) Robert Bresson
- *Miroir, Le/Zerkalo* (1974) Andreï Tarkovski
- *Profession : reporter/Professione : reporter* (1975) Michelangelo Antonioni
- *Salò, ou les 120 journées de Sodome/Salò, o le 120 giornate di Sodoma* (1975) Pier Paolo Pasolini
- *Voyage des comédiens, Le/Thiassos, O* (1975) Théo Angelopoulos
- *Au fil du temps/Im Lauf der Zeit* (1976) Wim Wenders

- *Stroszek* (1976) Werner Herzog
- *Taxi Driver* (1976) Martin Scorsese
- *Diable, probablement..., Le* (1977) Robert Bresson
- *In Girum imus nocte et consumimur igni* (1978) Guy Debord
- *Stalker* (1979) Andreï Tarkovski
- *Possession* (1981) Andrzej Zulawski
- *Fitzcarraldo* (1982) Werner Herzog
- *Argent, L'* (1983) Robert Bresson
- *Koyaanisqatsi* (1983) Godfrey Reggio
- *Nostalghia* (1983) Andreï Tarkovski
- *Légende de la forteresse de Souram, La/Ambavi Suramis tsikhitsa* (1984) Sergueï Paradjanov
- *Je vous salue, Marie* (1985) Jean-Luc Godard
- *Ran* (1985) Akira Kurosawa
- *Shoah* (1985) Claude Lanzmann
- *Temps pour vivre, un temps pour mourir, Un* (1985) Hou Hsiao-hsien
- *Sacrifice, Le/Offret* (1986) Andreï Tarkovski
- *Thérèse* (1986) Alain Cavalier
- *Hellraiser* (1987) Clive Barker
- *Où est la maison de mon ami?/Khaneh-ye doust kodjast?* (1987) Abbas Kiarostami
- *Sous le soleil de Satan* (1987) Maurice Pialat
- *Jours de l'éclipse, Les* (1988) Alexandre Sokourov
- *Dekalog* (1988-89) Krzysztof Kieslowski
- *Cité des douleurs, La* (1989) Hou Hsiao-hsien
- *Septième continent, Le /Siebente Kontinent, Der* (1989) Michael Haneke
- *Begotten* (1990) E. Elias Merhige
- *Close-Up/Nema-ye Nazdik* (1990) Abbas Kiarostami
- *Scream of Stone* (1991) Werner Herzog
- *Céline* (1992) Jean-Claude Brisseau
- *Songe de la lumière, Le/Sol del membrillo, El* (1992) Victor Erice
- *Trois Couleurs – Bleu, Blanc, Rouge* (1993-94) Krzysztof Kieslowski
- *Sátántangó* (1994) Béla Tarr
- *Breaking the Waves* (1996) Lars von Trier
- *Promesse, La* (1996) Jean-Pierre et Luc Dardenne
- *Goût de la cerise, Le/Ta'm-e guilas* (1997) Abbas Kiarostami
- *Vie de Jésus, La* (1997) Bruno Dumont
- *Sombre* (1998) Philippe Grandrieux
- *Thin Red Line, The* (1998) Terrence Malick
- *Humanité, L'* (1999) Bruno Dumont
- *Rosetta* (1999) Jean-Pierre et Luc Dardenne
- *Dans la chambre de Vanda/No Quarto da Vanda* (2000) Pedro Costa
- *Harmonies Werckmeister, Les/Werckmeister Harmoniák* (2000) Béla Tarr
- *Platform/Zhantai* (2000) Jia Zhangke
- *Femme qui boit, La* (2001) Bernard Émond

- *Pornographe, Le* (2001) Bertrand Bonello
- *Arche russe, L'* (2002) Alexandre Sokourov
- *Blissfully Yours/Sud sanahea* (2002) Apichatpong Weerasethakul
- *Fils, Le* (2002) Jean-Pierre et Luc Dardenne
- *Japón* (2002) Carlos Reygadas
- *À l'ouest des rails/Tie Xi Qu* (2003) Wang Bing
- *Five* (2003) Abbas Kiarostami
- *Retour, Le/Vozvrashchenyie* (2003) Andreï Zviaguintsev
- *Tiresia* (2003) Bertrand Bonello
- *Twentynine Palms* (2003) Bruno Dumont
- *Evolution of a Filipino Family/Ebolusyon ng isang pamilyangpilipino* (2004) Lav Diaz
- *Tropical Malady/Sud Pralad* (2004) Apichatpong Weerasethakul
- *Bataille dans le ciel/Batalla en el cielo* (2005) Carlos Reygadas
- *Enfant, L'* (2005) Jean-Pierre et Luc Dardenne
- *Neuvaine, La* (2005) Bernard Émond
- *New World, The* (2005) Terrence Malick
- *En avant, jeunesse!/Juventude em Marcha* (2006) Pedro Costa
- *Flandres* (2006) Bruno Dumont
- *Honor de cavalleria* (2006) Albert Serra
- *Red Road* (2006) Andrea Arnold
- *Still Life/Sanxia Haoren* (2006) Jia Zhangke
- *Syndromes and a Century/Sang sattawat* (2006) Apichatpong Weerasethakul
- *Bannissement, Le/Izgnanie* (2007) Andreï Zviaguintsev
- *Contre toute espérance* (2007) Bernard Émond
- *Lumière silencieuse/Stellet Licht* (2007) Carlos Reygadas
- *Chant des oiseaux, Le/Cant dels ocells, El* (2008) Albert Serra
- *Hunger* (2008) Steve McQueen
- *Liverpool* (2008) Lisandro Alonso
- *Martyrs* (2008) Pascal Laugier
- *Silence de Lorna, Le* (2008) Jean-Pierre et Luc Dardenne
- *Antichrist* (2009) Lars von Trier
- *Hadewijch* (2009) Bruno Dumont
- *Ruban blanc, Le/Weisse Band, Das* (2009) Michael Haneke
- *Aurora* (2010) Cristi Puiu
- *Fossé, Le/Jiabiangou* (2010) Wang Bing
- *My Joy/Schastye moyo* (2010) Sergueï Loznitsa
- *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures/Lung Boonmee raluek chat* (2010) Apichatpong Weerasethakul
- *Quattro volte, Le* (2010) Michelangelo Frammartino
- *Cheval de Turin, Le/ Torinoi lo, A* (2011) Béla Tarr
- *Gamin au vélo, Le* (2011) Jean-Pierre et Luc Dardenne
- *Hors Satan* (2011) Bruno Dumont
- *Tree of Life, The* (2011) Terrence Malick

- *Two Years at Sea* (2011) Ben Rivers
- *Au-delà des collines/Dupa dealuri* (2012) Cristian Mungiu
- *Dans la brume/V tumane* (2012) Sergueï Loznitsa
- *Post Tenebras Lux* (2012) Carlos Reygadas
- *Tabu* (2012) Miguel Gomes
- *Camille Claudel, 1915* (2013) Bruno Dumont

BIBLIOGRAPHIE

Monographies

- AESCHLIMANN, Jean-Christophe, *Éthique et responsabilité : Paul Ricœur*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1994.
- AGEL, Henri, *Le cinéma et le sacré*, Paris, Cerf, 1961, 188 p.
- AMENGUAL, Barthélémy, « Andreï Tarkovski après sept films », *Du réalisme au cinéma*, anthologie établie par Suzanne Liandrat-Guigues, Paris, Nathan, 1997, p. 271-285.
- ARNAUD, Philippe, *Robert Bresson*, Cahiers du cinéma, 1986, 191 p.
- AUMONT, Jacques, *Les théories des cinéastes*, Paris, Armand Collin, 2011, 207 p.
- AUZÉPY, Marie-France, *L'iconoclasme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, 127 p.
- AYFRE, Amédée, *Un cinéma spiritualiste*, Paris, Cerf, 2004, 265 p.
- BAILLY, Anatole, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 2000 (1894), 2230 p.
- BARTHES, Roland, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Gallimard Le Seuil, 1980, 192 p.
- BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1957, 306 p.
- BAZIN, André, *Le cinéma de la cruauté*, Paris, Flammarion, 1975, 224 p.
- _____, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1975, 372 p.
- BEDOUELLE, Guy, *Du spirituel dans le cinéma*, Paris, Cerf, 1985, 211 p.
- BELTING, Hans, *La Vraie image*, Paris, Gallimard, 2007, 287 p.
- BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Gallimard, 2000 (1939), 162 p.
- BERNANOS, Georges, *Sous le soleil de Satan*, Paris, Plon, 1926, 363 p.
- _____, *Nouvelle histoire de Mouchette*, Paris, Plon, 1937, 147 p.

- BESANÇON, Alain, *L'image interdite, une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, Paris, Fayard, 1994, 526 p.
- BESANÇON, Guy, *L'écriture de soi*, Paris, L'Harmattan, 2002, 224 p.
- BIRD, Robert, *Andrei Tarkovsky : Elements of Cinema*, Londres, Reaktion Books, 2008, 255 p.
- BONITZER, Pascal, *Le champ aveugle*, Paris, Gallimard, 1982, 156 p.
- BOUMARD, Patrick, Georges LAPASSADE et Michel LOBROT, *Le mythe de l'identité : apologie de la dissociation*, Paris, Economica, 2006, 168 p.
- BOURGUET, Daniel *Un chemin de liberté, l'ascèse*, Lyon, Olivétan, 2004, 125 p.
- BRENEZ, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck, 1998, 466 p.
- BURKE, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Vrin, 1990, 248 p.
- BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, 139 p.
- BUNUEL, Luis, *Mon dernier soupir*, Paris, Robert Laffont, 1982, 316 p.
- CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1988, 250 p.
- CANONNE, Xavier, *Requiem pour un homme seul : Le Samouraï de Jean-Pierre Melville*, Morlanwelz, Les Marées de la Nuit, 2010, 120 p.
- CARDULLO (ed), Bert, *The Films of Robert Bresson : A Casebook*, Londres, Anthem Press, 2009, 262 p.
- CARRÉ, Valérie, *La quête anthropologique de Werner Herzog*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2007, 345 p.
- CASTRO-THOMASSET, Élisabeth, *L'apostasie de la télévision: une forme d'iconoclasme contemporain*, L'Harmattan, 2000, 259 p.
- CAVELL, Stanley, *La projection du monde : réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Paris, Belin, 1999, 299 p.
- CHENG, François, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1991, 154 p.
- CHION, Michel, *La voix au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1982, 141 p.

- COPPOLA, Antoine, *Introduction au cinéma de Guy Debord et de l'avant-garde situationniste*, Clamecy, Sulliver, 2006, 125 p.
- CORNU, Michel, *Patience du détachement*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1989, 121 p.
- CUNNEEN, Joseph, *Robert Bresson : A Spiritual Style in Film*, New York, Continuum, 2003, 199 p.
- D'AQUIN, Thomas, *Opuscules*, Vrin, Paris, 1984, 6 v.
- DANESI, Fabien, *Le cinéma de Guy Debord (1952-1994)*, Paris, Paris Expérimental, 2011, 233 p.
- DARDENNE, Luc, *Au dos de nos images, 1991-2005*, Paris, Seuil, XXIe siècle, 322 p.
- De CARVALHO, Edmundo Morim, *Paradoxe sur la recherche : Sérendipité, Platon, Kierkegaard, Valéry, Variations sur le paradoxe 5*, Vol. 1, Paris, L'Harmattan, 2011, 450 p.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1 : L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, 298 p.
- _____, *Cinéma 2 : L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, 378 p.
- _____, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, 187 p.
- DENBY, David, « Out of Darkness », *Claude Lanzmann's Shoah : Key Essays*, Édité par Stuart Liebman, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 73-76.
- DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *Crime et châtiment*, Paris, Gallimard, 2002 (1866), 669 p.
- _____, *L'Idiot*, Paris, Gallimard, 2009 (1868), 782 p.
- _____, *Les frères Karamazov*, Paris, Gallimard, 1973 (1880), 2 v.
- DROUZY, Maurice, *Carl Th. Dreyer, Né Nilsson*, Paris, Cref, 1982, 410 p.
- _____, *Jésus de Nazareth/Médée*, Paris, Cerf, 1986, 275 p.
- DUFOUR, Xavier-Léon, « Les miracles de Jésus selon Jean » dans *Les miracles de Jésus : Parole de Dieu*, Seuil, 1977, 396 p.
- DUNNE, Nathan (éd), *Tarkovsky*, Londres, Black Dog, 2008, 464 p.
- DREYER, Carl Th., *Réflexions sur mon métier*, Paris, Cahiers du cinéma, 1983, 155 p.
- DROUZY, Maurice, *Carl Th. Dreyer, Né Nilsson*, Paris, Cerf, 1982, 410 p.

- _____, *Jésus de Nazareth/Médée*, Paris, Cerf, 1986, 275 p.
- DURAND, Daniel, *La systémique*, Paris, Presses universitaires de France, 1979, 127 p.
- DURING, Élie, *L'âme*, Paris, Flammarion, 1997, 239 p.
- ECKHART, Maître, *Du détachement et autres textes*, Paris, Rivages, 1995, 103p.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1979, 315 p.
- EISENSTEIN, Sergueï M., *Film Form and the Film Sense*, Cleveland, World Publishing Company, 1964, 296 p.
- _____, *La non-indifférente nature, Volume 2*, Paris, 10/18, 1978, 377 p.
- EISNER, Lotte, *L'Écran démoniaque*, Paris, Losfeld, 1990, 285 p.
- ELSAESSER, Thomas, *New German Cinema: A History*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 1989, 430 p.
- ÉMOND, Bernard, *Il y a trop d'images : Textes épars 1993-2010*, Montréal, Lux Éditeur, 2011, 125 p.
- ESTÈVE, Michel, *Robert Bresson, la passion du cinématographe*, Albatros, 1983, 156 p.
- FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985, 342 p.
- FRODON, Jean-Michel, *Hou Hsiao-hsien*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005, 239 p.
- GALIERO, Simon et Bernard ÉMOND, *La perte et le lien : Entretiens sur le cinéma, la culture et la société*, Montréal, Médiaspaul, 2009, 174 p.
- GALLAGHER, Tag, *The Adventures of Roberto Rossellini: His Life and Films*, De Capo Press, 1998, 850 p.
- GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, 1998, 486 p.
- GODARD, Jean-Luc, édité par Tom MILNE et Jean NARBONI, *Godard on Godard*, New York, Da Capo Press, 1972, 292 p.
- HERZOG, Werner, *Herzog on Herzog*, Paul Cronin (ed.), Faber and Faber, London, 2002, 340 p.
- HOUZIAUX, Alain, *La mystique, une religion épurée?*, Les Éditions de l'Atelier, 2008, 117 p.

- ISHAGHPOUR, Youssef, *Orson Welles cinéaste, Une caméra visible, Tome I : Mais notre dépendance à l'image est énorme...*, Paris, Différence, 2001, 671 p.
- JANIAUD, Joël, *Au-delà du devoir : l'acte surrogatoire*, Presses universitaires de Rennes, 2007, 121 p.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La Musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, 194 p.
- JOHNSON, Vida T. et Graham PETRIE, *The Films of Andreï Tarkovsky : A Visual Fugue*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, 331 p.
- JOSSUA, Jean-Pierre, *Seul avec Dieu. L'aventure mystique*, Gallimard, 1996, 176 p.
- JOST, François, *L'œil-caméra : entre film et roman*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, 162 p.
- KANT, Emmanuel, *Essai sur les maladies de la tête; Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, Flammarion, 1990, 180 p.
- _____, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin, 1993, 482 p.
- KIERKEGAARD, Soren, *Le concept de l'angoisse*, Paris, Gallimard, 1935, 236 p.
- LATOURELLE, René, *Miracles de Jésus et théologie du miracle*, Cerf, 1986, 393 p.
- LEVINAS, Emmanuel, *Altérité et transcendance*, Paris, Fata Morgana, 1995, 182 p.
- MARSOLAIS, Gilles, *L'aventure du cinéma direct*, Paris, Seghers, 1974, 495 p.
- NINEY, François, *L'épreuve du réel à l'écran: essai sur le principe de réalité documentaire*, De Boeck, 2000, 347 p.
- _____, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Klincksieck, 2009, 207 p.
- OLIVER, Annie, *Le Biographique*, Paris, Hatier, 2001, 159 p.
- ORS, Sébastien, Philippe TANCELIN et Valérie JOUVE, *Bruno Dumont*, Paris, Dis Voir, 2001, 128 p.
- PARRAIN, Philippe, Barthélémy AMENGUAL et Vincent PINEL, *Études cinématographiques : Dreyer, cadres et mouvements*, Paris, Lettres modernes, 1967, 176 p.
- PASOLINI, Pier Paolo, *L'Expérience hérétique*, Paris, Payot, 1976, 278 p.

- PEIRCE, Charles S., *Elements of Logic*, (1903), in *Collected Papers*, Harvard University Press, 1960.
- PERNIOLA, Mario, *Énigmes, Le moment égyptien dans la société et dans l'art*, Bruxelles, La lettre volée, 1995, 192 p.
- PIPOLO, Tony, *Robert Bresson, A Passion for Film*, Oxford, Oxford University Press, 407 p.
- PRICE, Brian, *Neither God nor Master : Robert Bresson and Radical Politics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011, 223 p.
- PROVOYEUR, Jean-Louis, *Le cinéma de Robert Bresson : de l'effet de réel à l'effet de sublime*, Paris, L'Harmattan, 2003, 367 p.
- RANCIÈRE, Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, 248 p.
- READER, Keith, *Robert Bresson*, Manchester, Manchester University Press, 2000, 166 p.
- REVAULT D'ALLONNES, Fabrice, *Gertrud de Carl Th. Dreyer*, Paris, Yellow Now, 1988, 125 p.
- RICHIE, Donald, *Ozu*, Berkeley, University Of California Press, 1974, 275 p.
- RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, 424 p.
- ROBINSON, Jeremy Mark, *The Sacred Cinema of Andreï Tarkovsky*, Maidstone, Crescent Moon, 2006, 683 p.
- ROLLAND, Jacques, *Traité du détachement*, Paris, Maison de vie, 2009, 123 p.
- ROSSELLINI, Roberto, *Le cinéma révélé*, Paris, Étoile, 1984, 189 p.
- ROY, Louis, *Le sentiment de transcendance, expérience de Dieu?* Paris, Cerf, 2000, 136 p.
- SAEED-VAFA, Mehrmaz et Jonathan ROSENBAUM, *Abbas Kiarostami*, University of Illinois Press, 2002, 151 p.
- SAINT AUGUSTIN, *La Grâce aux moines d'Adrumète et de Provence*, Desclée de Brouwer, 1962, 867 p.
- SCHNEKENBURGER, Benoît, *Apprendre à philosopher avec Épicure*, Paris, Ellipses, 2011, 183 p.
- SCHRADER, Paul, *Transcendental Style in Film*, University of California Press, 1972, 194 p.
- SÉMOLUÉ, Jean, *Bresson ou l'acte pur des métamorphoses*, Paris, Flammarion, 1993, 342 p.

- _____, *Carl Th. Dreyer, Le mystère du vrai*, Cahiers du cinéma, 2005, 190 p.
- SERROY, Jean, *Entre deux siècles : 20 ans de cinéma contemporain*, Paris, Éditions de la Martinière, 2006, 863 p.
- SLOTERDIJK, Peter, *Tu dois changer ta vie! de l'anthropotechnique*, Paris, Libella-Maren Sell, 2011, 654 p.
- TARKOVSKI, Andreï, *Le temps scellé*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004 (1989), 300 p.
- _____, *Journal 1970-1986*, Paris, Cahiers du cinéma, 1993, 479 p.
- TAROT, Camille, *Le symbolique et le sacré : théories de la religion*, Paris, La découverte/M.A.U.S.S., 2008, 910 p.
- TESSON, Charles, *Théâtre et cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2007, 95 p.
- TORNER, Carles, *Shoah : une pédagogie de la mémoire*, Atelier, Paris, 2001, 255 p.
- VINCENDEAU, Ginette, *Jean-Pierre Melville, An American in Paris*, Londres, BFI, 2003, 278 p.
- WAHL, Jan, *Carl Theodor Dreyer and Ordet : My Summer with the Danish Filmmaker*, Lexington, University of Kentucky Press, 2012, 158 p.

Sites

- <http://www.cafe-eveil.org/archives/matthias-grunewald.html>
- <http://www.cineclubdecaen.com/peinture/peintres/munch/cri.htm>
- http://cinememorial.com/Acteur_detail.php?id=326
- <http://www.er.uqam.ca/nobel/spa/non-linearite/Gilles.html>
- http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=145
- <http://www.humanite.fr/node/131072>
- <http://sites.google.com/site/hydravion31/volet-8-epicure>
- <http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/logphil/textes/textesm/peirce1m.htm>
- [http://trogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19990430/COMMENTARY/71114001/1023%3EHerzog's%20Minnesota%20Declaration:%20Defining%20'ecstatic%20truth'%3C/a%3E%20%3Cbr%3E%3C/font%3E%3Chr%3E%3Cscript%3Eif%20\(!window.print\)%20%7Bdocument.write\('%3Cbr%3E%3Cfont%20face="](http://trogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19990430/COMMENTARY/71114001/1023%3EHerzog's%20Minnesota%20Declaration:%20Defining%20'ecstatic%20truth'%3C/a%3E%20%3Cbr%3E%3C/font%3E%3Chr%3E%3Cscript%3Eif%20(!window.print)%20%7Bdocument.write('%3Cbr%3E%3Cfont%20face=)
- <http://www.wernerherzog.com/52.html> Consulté le 14 février 2012

<http://www.wsu.edu/~dee/GLOSSARY/JAPGLOSS.HTM>

Autres

Évangile selon Saint-Luc

Périodiques

AUBENAS, Jacqueline, « Une écriture en mouvement », *Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Bruxelles, Renaissance du livre, 2008.

BAZIN, André, *Radio-Cinéma-Télévision*, No 313, 15 janvier 1956.

BÉGHIN, Cyril, « *Hors Satan* de Bruno Dumont: Grand dehors », *Cahiers du cinéma*, No 671, Octobre 2011.

BELL, Catherine, « Ritual », *The Blackwell Companion to the Study of Religion*, Cornwall, Blackwell, 2006.

BERGALA, Alain, « De l'épiphanie dans le cinéma de Kiarostami et de Rossellini », *CinémAction, Croyances et sacré au cinéma*, dirigé par Agnès Devictor et Kristian Feigelson, No 134, Condé-sur-Noireau, Corlet, 2010.

BONNEVILLE, Léo, « Notes sur le cinématographe », *Séquences : la revue de cinéma*, n° 83, 1976.

BRESSON, Robert, *Arts*, 17 juin 1959.

_____, *Cahiers du cinéma*, No 348-349, juin-juillet 1983.

CALVET, Yann, « Carl Th. Dreyer : cinéaste théosophe? », *CinémAction, Croyances et sacré au cinéma*, dirigé par Agnès Devictor et Kristian Feigelson, No 134, Condé-sur-Noireau, Corlet, 2010.

CESAR, Constança Marcondes, « Le *Kairos* artistique », *Chronos et Kairos, Entretiens d'Athènes, Institut international de philosophie*, 1986, No 16, 1988.

CHATMAN, Seymour, « What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa) » dans W. J. T. Mitchell (éd), *On Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

CHAUVIN, Jean-Sébastien et Jean-Philippe TESSÉ, « Un monolithe: Entretien avec Bruno Dumont », *Cahiers du cinéma*, No 671, Octobre 2011.

COLLIN, Françoise, « *Le Fils* », *Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Bruxelles, Renaissance du livre, 2008, p. 209-213.

- CUNNINGHAM, Lawrence S., « Holy Men/Holy Women », *The Blackwell Companion to the Study of Religion*, Cornwall, Blackwell, 2006.
- DARRAS, Matthieu, « *Twentynine Palms. Wild at Heart* », *Positif*, No 511, Septembre 2003.
 _____, « *Flandres. Guerre perpétuelle et bonheur éphémère* », *Positif*, No 547, Septembre 2006.
- DONIOL-VALCROZE, Jacques et Jean-Luc GODARD « Entretien avec Robert Bresson » *Les Cahiers du cinéma* No 104 février 1960.
- DREYER, Carl Th., *Cahiers du cinéma*, No 65, décembre 1956.
- DURAS, Marguerite, « Les yeux verts », *Cahiers du cinéma*, No 312-313, juin 1980.
- FIANT, Anthony, « Aux basques d'Igor, de Rosetta, d'Olivier et de Bruno avec les frères Dardenne », *Trafic*, No 59, Automne 2006.
 _____, « Les bêtes humaines. Notes sur le cinéma de Bruno Dumont », *Positif*, No 554, Avril 2007.
- GAJAN, Philippe, Gérard GRUGEAU, Serge ABIAAD et André HABIB, « Entretien Bruno Dumont », *24 Images*, No 147, Juin-Juillet 2010.
- GARBARZ, Franck, « *La Vie de Jésus*, être dans la norme, naturellement », *Positif*, No 437-438, juillet/août 1997.
 _____, « *L'humanité. Consoler la souffrance du monde* », *Positif*, No 465, novembre 1999, p. 6-8.
- GODARD, Jean-Luc, *Études cinématographiques*, No 14-15, 1962.
- GRANT, Jacques, « *Notes sur le cinématographe* de Robert Bresson », *Cinéma*, No 206, février 1976.
- JONES, Kent, « *L'humanité. Bruno Dumont, France, 1999* », *Film Comment*, Vol. 36, No 3, Mai/Juin 2000, p. 73.
- KAUFFMANN, Stanley, « Notes on Theater-and-Film », *Performance 1*, No 4, Septembre-October 1972.
 _____, « In The Cruel City », *The New Republic*, 26 mai 1997.
- KIAROSTAMI, Abbas, « The Goal: Eliminate Directing », *Film Monthly*, No, 168, January 1994.

- KONRAD, Michael, « Les précurseurs autrichiens de la théorie de la surérogation », Kevin MULLIGAN et Jean-Pierre COMETTI (dir.), *La Philosophie autrichienne de Bolzano à Musil, Histoire et actualité dans le cadre du colloque de Cerisy-la-Salle (1997)*, Paris, Vrin, 2001, 288 p.
- LINDON, Mathieu, « Robert Bresson en douce », *Libération*, 22 décembre 1999.
- LOWY, Vincent, « L'image enterrée vive : Shoah et sacré », *CinémAction, Croyances et sacré au cinéma*, dirigé par Agnès Devictor et Kristian Feigelson, No 134, Condé-sur-Noireau, Corlet, 2010.
- MUSITELLI, C., « Robert Bresson : *Notes sur le cinématographe* », *Les Inrockuptibles*, novembre 1994.
- NUTTENS, Jean-Dominique, « Bruno Dumont. *Hors-Satan*: Le vent souffle où il veut », *Positif*, No 608, Octobre 2011.
- ODIN, Roger, « Film documentaire, lecture documentarisante », *Cinéma et réalités*, Saint-Étienne, CIEREC, 1984.
- PELEATO, Floreal, « Folie et sainteté », *Positif*, No 581-582, Juillet/Août 2009.
- PURCELL, James Mark, « *Notes sur le cinématographe de Robert Bresson* » *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35, No. 3 (Printemps 1977).
- PRÉDAL, René, « Dossier Robert Bresson », *Cinéma*, No 294, juin 1983.
- _____, « Robert Bresson : l'aventure intérieure », *L'Avant-scène cinéma*, No 408-409, janvier-février 1992.
- _____, « Bruno Dumont, Un cinéma spiritualiste? », *Jeune Cinéma*, No 328, Décembre 2009.
- RANCIÈRE, Jacques, « Le bruit du peuple, l'image de l'art », *Cahiers du cinéma*, No 540, novembre 1999, p. 110-112.
- RICOEUR, Paul, propos recueillis par Jean-Christophe AESCHLIMANN, « Entretien » dans *Éthique et responsabilité : Paul Ricœur*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1994.
- ROUYER, Philippe et Claire VASSÉ, « Bruno Dumont. L'invisible ne se filme pas », *Positif*, No 465, novembre 1999.
- ROUYER, Philippe et Yann TOBIN, « Entretien avec Bruno Dumont. Ce qui m'intéresse, c'est la sensation, pas le sens », *Positif*, No 547, Septembre 2006.
- _____, « Entretien avec Bruno Dumont: Mon métier, c'est de fabriquer des apparitions », *Positif*, No 608, Octobre 2011.

ROY, André, « *Hors-Satan* », *24 Images*, No 154, Octobre-Novembre 2011.

SHINODA, Masahiro, « Mizoguchi Kenji kara toku hanarete », *Kikan Film*, No.3, 1969.

TESSON, Charles, « Dreyer en images », *Cahiers du cinéma*, No 354, décembre 1983.

TOBIN, Yann, « *Tiresia*. Terre étrangère », *Positif*, No 512, octobre 2003.

URMSON, J.O., « Saints and Heroes », *Essays in Moral Philosophy*, Seattle, University of Washington Press.

VILLENEUVE, Johanne, « Le sens de la " grâce " dans *Le Pornographe* de Bertrand Bonello », *Protée*, volume 33, No 3.

Support Vidéo

BONELLO, Bertrand, « Parole de Bertrand Bonello », entrevue provenant du dvd du film *Tiresia*, Alliance Atlantis Vivafilm, 2004.

DARDENNE, Luc et Jean-Pierre DARDENNE, entrevue du dvd *Le Fils (The Son)*, New Yorker, Zone 1, NTSC, 2003

_____, « Retour à Seraing, avec Jean-Pierre et Luc Dardenne », entrevue tirée du dvd du film *Le Gamin au vélo*, TF1 Vidéo, PAL, 2011

DUMONT, Bruno, commentaire audio du film *Flandres*, Aventi, dvd Zone 2, PAL

_____, commentaire audio du film *L'humanité*, Arte Vidéo, 2000

_____, traduction littérale d'une partie de l'entrevue de Dumont tirée du documentaire *Bruno Dumont, portrait d'un artiste en trois mouvements* de Geremia Carrara et Gisella Gaspari et se retrouvant sur le dvd zone 2, PAL du film *Flandres* édité par Aventi (2006)

_____, « Rencontre (s) avec Bruno Dumont », Bonus du dvd *Hors Satan*, Pyramide Vidéo, PAL

Entrevues en bonus du Blu-ray du film *Taxi Driver*, Sony, 2011

HANEKE, Michael, dans *Portrait*, supplément du Blu-ray du film *Le Ruban blanc*, Artificial Eye, 2010

Actes de colloque

ALBERA, François, « Introduction » dans *Vers une théorie de l'acteur*, Actes du colloque de Lausanne, Lausanne, L'Âge d'homme, 1994.

Filmographies des cinéastes du corpusRobert Bresson

Affaires publiques (1934) – 25 minutes
Les Anges du péché (1943) – 90 minutes
Les Dames du Bois de Boulogne (1945) – 90 minutes
Journal d'un curé de campagne (1951) – 110 minutes
Un condamné à mort s'est échappé, ou le Vent souffle où il veut (1956) – 95 minutes
Pickpocket (1959) – 75 minutes
Procès de Jeanne d'Arc (1962) – 62 minutes
Au Hasard Balthazar (1966) – 95 minutes
Mouchette (1967) – 82 minutes
Une femme douce (1969) – 88 minutes
Quatre nuits d'un rêveur (1971) – 90 minutes
Lancelot du Lac (1974) – 84 minutes
Le Diable probablement... (1977) – 96 minutes
L'Argent (1983) – 85 minutes

Carl Th. Dreyer

Le Président (1919) – 75 minutes
La veuve du pasteur (1920) – 71 minutes
Les Pages arrachées du livre de Satan (1921) – 121 minutes
Aimez-vous les uns les autres (1922) – 105 minutes
Il était une fois (1922) – 75 minutes
Mikael (1924) – 90 minutes
Le Maître du logis (1925) – 107 minutes
Les fiancés de Glomdal (1926) – 70 minutes
La Passion de Jeanne d'Arc (1928) – 97 minutes
Vampyr (1932) – 73 minutes
Dies Irae (1943) – 97 minutes
Deux êtres (1945) – 73 minutes
Ordet (1955) – 125 minutes
Gertrud (1964) – 119 minutes

Bruno Dumont

La vie de Jésus (1997) – 96 minutes

L'humanité (1999) – 148 minutes
Twentynine Palms (2003) – 119 minutes
Flandres (2006) – 91 minutes
Hadewijch (2009) – 105 minutes
Hors Satan (2011) – 110 minutes
Camille Claudel, 1915 (2013) – 94 minutes

Jean-Pierre et Luc Dardenne

Falsch (1987) – 82 minutes
Je pense à vous (1992) – 95 minutes
La Promesse (1996) – 92 minutes
Rosetta (1999) – 95 minutes
Le Fils (2002) – 103 minutes
L'Enfant (2005) – 100 minutes
Le Silence de Lorna (2008) – 105 minutes
Le gamin au vélo (2011) – 87 minutes