ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2013-2016

Soutenance de juin 2016

La mise en scène de la présence divine au cinéma

Cécile BESNAULT

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : ***Oraisons et Salve Regina.***

***Extraits de séquences de prière du film* Leur Souffle**

Directeur de mémoire : Frédéric SABOURAUD (Professeur des universités)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2013-2016

Soutenance de juin 2016

La mise en scène de la présence divine au cinéma

Cécile BESNAULT

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique intitulée : ***Oraisons et Salve Regina.***

***Extraits de séquences de prière du film* Leur Souffle**

Directeur de mémoire : Frédéric SABOURAUD (Professeur des universités)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

REMERCIEMENTS

Je remercie **Frédéric Sabouraud**, avant toute chose, pour les cours passionnants de cinéma qu'il a donnés à l'ENS Louis-Lumière et de m'avoir ainsi donné le goût du documentaire et donné confiance dans mes débuts de cinéaste. Je le remercie également pour l'encadrement de mon mémoire, sa bienveillance, ses conseils avisés et ses relectures attentives.

Je remercie également **Eugénie Zvonkine** pour nos échanges sur Andreï Tarkovski et l'aide apportée pour bâtir mon mémoire.

Je remercie **Jean Collet** de m'avoir accordé un entretien passionnant et de m'avoir si bien conseillée et encouragée dans mes premières recherches.

Je remercie **Florent Fajole** pour ses encouragements et sa grande aide pour définir mon sujet de mémoire, ainsi que pour ses conseils bibliographiques.

Merci à **Ivan Marchika**, mon fidèle compagnon de travail, pour son aide précieuse tout au long de ce travail de mémoire.

Merci à **Maëlle Rigoigne** pour son soutien.

RÉSUMÉ

Le cinéma a en son cœur la propriété de restituer, à travers des images-mouvements, des regards mouvants. Ainsi, le film se présente souvent comme un kaléidoscope de présences qui nous parcourent alors que nous le parcourons. Mais une présence singulière semble particulièrement difficile à mettre en scène : la présence divine.

Car là où toute présence est toujours teintée, lorsqu'elle est saisie, d'une part de réification qui l'abîme, elle y survit néanmoins. Or, la présence divine, dès lors que l'on postule qu'elle peut exister, ne tolère aucune chosification. Lui conférer le moindre commencement de fonctionnalité, de causalité la dissipe comme un mirage que l'on tenterait de saisir.

Dès lors, mettre en scène cette présence divine apparaît comme un défi de délicatesse posé au cinéma. Comment ne pas altérer cette substance ? Comment la fixer sans la détruire ? Ces questions, sans forcément être définitivement résolues, doivent être prises à bras le corps par tout cinéaste souhaitant rendre compte, dans l'expression de son altérité, d'une sensibilité au divin.

Ainsi, la première partie de ce mémoire est l'occasion d'aborder ce problème frontalement, en se posant la question d'une représentation « directe » et « incarnée » de la présence divine.

La seconde partie s'inspire de la réflexion menée par Andreï Tarkovski pour proposer des bases à une représentation « indirecte » de la présence divine en mobilisant trois concepts : les brèches dans le temps, l'ascétisme du flux de lumière sonore et le « désert cinématographique ».

LISTE DES MOTS-CLEFS

présence divine – Dieu – transcendance – mise en scène – Tarkovski – idole – brèche dans le temps – ascétisme – désert – intériorité

ABSTRACT

Cinema has in its core the property to render moving gazes through moving images. So, one movie often presents itself as some kaleidoscope of presences which wander through us as we explore this peculiar movie. But divine presence seems to be particularly difficult to stage.
Every presence is always like tainted when it is seized, tainted by some reification which damage it, but it survive nevertheless. Well, divine presence cannot tolerate any of those reification. Give it the smallest amount of functionality or causality and it disappears like some mirage one would try to grasp.

To stage this divine presence appears to issue, some challenge of subtle delicateness to cinema. How to fasten it without destroying it? These questions need to be taken up head on by any cineast willing to express some sensibility to God. In this paper, I will adress the issue in order to find some answers.

So, the first part of this paper will take up the issue squarely, questionning how interesting might be a direct or embodied representation in regard of my problematic.
The second one build on the Andrei Tarkovsky's research the basis of an "indirect representation" of the divine presence, through three main concepts: time gap, the sound light ascetism and the "cinematographic desert".

LIST OF KEY-WORDS

divine presence - God - transcendence - staging - idol - Tarkovsky - gap in time - asceticism - desert - interiority

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS **3**

RÉSUMÉ **4**

ABSTRACT **5**

INTRODUCTION **10**

PARTIE I - INCARNER DIEU AU CINÉMA, UNE IMPOSSIBILITÉ THÉOLOGIQUE ET ESTHÉTIQUE ? **14**

CHAPITRE 1 - La représentation de Dieu dans *Les Dix Commandements* (1956) de Cecil B. DeMille **17**

1. La représentation biblique de Dieu dans le livre de L'Exode et la mise en scène cinématographique de Cecil B. De Mille : contradictions 19

2. Le problème de l'idolâtrie l'interdiction de faire des images de Dieu dans la tradition judéo-chrétienne 27

CHAPITRE 2 - Représentation directe par l'incarnation de Dieu : le Jésus pasolinien de *L'Évangile selon saint Mathieu* ..... …..34

1. Dieu incarné : Jésus, une représentation possible en art ? 34

2. Du problème esthétique de l'idolâtrie au cinéma 48

CHAPITRE 3 - Spécificités du dispositif cinématographique pour mettre en scène la présence divine : vers une représentation non figurative de la présence divine ? 50

1. L'allégorie de la Caverne de Platon : se désenchaîner ? 53
2. Quelques spécificités du cinéma au service de la mise en scène de la présence divine 55
3. Rendre au monde son mystère ontologique 60
4. Emmener au-delà de l'image 63
5. Le signe au cinéma, trace terrestre de la présence divine ? 64
6. Créer une icône cinématographique qui soit habitée 66

PARTIE II - UN ESPACE-TEMPS SPÉCIFIQUE POUR LAISSER UNE PLACE À LA PRÉSENCE DIVINE 68

CHAPITRE 1 - Créer des brèches dans le temps pour laisser une place à la présence divine 72

1. La logique narrative poétique chez Tarkovski, terreau des brèches 72
2. Comment créer « une brèche dans le temps » ? 78

3. L'écoulement du temps « de façon digne et indépendante »..... 83

CHAPITRE 2 - Construire un espace pour ménager une place à la présence divine 94

1. L'ascétisme de l'image : dépouillement et simplicité 97
2. L'ascétisme du son 104
3. Le désert extérieur 113
4. Une mise en scène particulière de la lumière : la *lumière-chair divine* 118

CHAPITRE 3 - Créer un espace-temps de rencontre entre la présence divine et le spectateur 129

1. Emmener le spectateur vers la contemplation 130
2. Le personnage, un medium indispensable pour rendre sensible la présence divine. 136

CONCLUSION 150

BIBLIOGRAPHIE 153

FILMOGRAPHIE 159

TABLE DES ILLUSTRATIONS 161

DOSSIER PARTIE PRATIQUE DE MÉMOIRE (PPM)

TABLE DES MATIÈRES DU DOSSIER DE PPM 166

CURRICULUM VITAE 167

NOTE D'INTENTION DE LA PPM 168

SYNOPSIS 170

LISTE DES MATÉRIELS EMPLOYÉS 171

PLAN DE TRAVAIL DU TOURNAGE 172

PLAN DE TRAVAIL DE POSTPRODUCTION 172

ÉTUDE TECHNIQUE ET ÉCONOMIQUE 173

LA SYNTHÈSE DES RÉSULTATS 174

INTRODUCTION

Motivations

Jeune réalisatrice, je souhaite me consacrer entièrement à la mise en scène dès la sortie de l'école Louis-Lumière. Je m'intéresse particulièrement à la question de la mise en scène de l'invisible. Le mémoire de fin d'études qu'il m'est proposé de réaliser est, pour moi, une occasion de pousser ces recherches en ce sens en articulant cette question sur une problématique précise.

Amédée Ayfre : problèmes esthétiques de la représentation de Dieu au cinéma

La découverte des textes d'Amédée Ayfre, théoricien du cinéma proche d'André Bazin, ont été un déclic pour moi. Ils proposent une véritable esthétique du religieux au cinéma. Ce faisant, Amédée Ayfre s'oppose radicalement à Paul Doncœur et son « formalisme sacral » qui postule que toute évocation du sacré doit nécessairement entrer dans des formes privilégiées. Ainsi, par exemple, selon Paul Doncœur, l'esthétique du religieux au cinéma ne serait concernée que par les films se pliant à certaines formes bien précises et dont le thème serait essentiellement religieux.

Au contraire, pour Amédée Ayfre, il n'y a pas de « cinéma religieux » mais un cinéma tout court, dont certains films ont réussi à atteindre quelque chose du mystère de Dieu, par une certaine qualité intérieure absolument unique. C'est cette qualité intérieure qu'Amédée Ayfre retrouve aussi bien dans certaines scènes quotidiennes de la vie des hommes – par exemple, *Allemagne, année zéro* (1948) de Roberto Rossellini – que dans d'autres ayant directement

trait à un événement sacré – par exemple, le martyr d'une sainte dans *La Passion de Jeanne d'Arc* (1927) de Carl Theodor Dreyer. Cette qualité intérieure ouvre le film à une transcendance qui, sans mettre directement le spectateur en relation avec Dieu, le laisse toutefois percevoir comme une présence divine.

La présence divine au cinéma

Plutôt que de reprendre les termes de transcendance, de sacré ou hardiment de « Dieu », j'ai préféré structurer ma réflexion autour du concept de « présence divine ».

En effet, le sacré n'est pas précisément l'objet de ma fascination : il n'est pas cet invisible que je cherche à effleurer. Le terme de transcendance est bien trop vague car il ne se réfère pas seulement au divin, qui est pour moi central dans la nature de l'invisible.

Ensuite, cet invisible ne se donne pas comme un objet inerte ; il apparaît bien plus comme un sujet, un « perçu-percevant ». Il est donc relationnel et doit ainsi témoigner de l'interaction de deux sujets, dont l'un est divin.

Quant au fait de parler directement de Dieu au cinéma, il ne me semble pas qu'il soit jamais présent ou donné dans un film. Mais il y a néanmoins, pour moi, dans certaines expériences filmiques, comme une manifestation de cet invisible qui, du fait de sa proximité à un sujet, se donne comme présence, une présence divine.

Problématique

Là où Amédée Ayfre s'est intéressé au *pourquoi* un film atteint une certaine qualité intérieure qui permet de laisser place à la présence divine, je souhaite pour ma part me consacrer au

comment. Un *comment* particulier, focalisé sur ma pratique : la mise en scène. Ainsi, la problématique qui va animer tout mon travail de mémoire est la suivante :

« comment mettre en scène la présence divine au cinéma ? »

Il s'agira de se demander de quels moyens le cinéma dispose pour orienter, tel un aiguilleur du ciel, le spectateur sur une trajectoire débouchant vers la présence divine.

Démarche et corpus

Pour répondre à ma problématique, je vais construire mon mémoire sur deux mouvements.

Premier mouvement : pourquoi ne pas simplement *figurer* la présence divine au cinéma ? Cecil B. DeMille, avec son film *Les Dix Commandements* (*The Ten Commandments,* 1956, Etats-Unis), figure par exemple Dieu sous la forme du Buisson ardent qui apparaît à Moïse. Mais cette figuration, si elle permet sans doute à Cecil B. DeMille d'atteindre ses objectifs, n'est pas sans poser de nombreux obstacles en regard de ma problématique.

Nous verrons alors comment Pier Paolo Pasolini avec son film *L'Evangile selon saint Matthieu,* en proposant une figuration singulière, *l'incarnation* de Jésus-Christ à l'image par l'acteur Enrique Irazoqui, esquisse des pistes pour une représentation non figurative de la présence divine. Pasolini se sert en effet d'éléments de mise en scène extérieurs à la figuration qu'il propose pour tenter de donner un certain accès au spectateur sur la présence divine.

Second mouvement : naturellement, nous en venons alors à nous poser la question de la représentation non figurative de la présence divine au cinéma. Dans cette recherche, le travail

et la réflexion d'Andreï Tarkovski seront déterminants. Ses films, et notamment *Stalker* et *Le Sacrifice*, en proposant un modelage singulier du temps et de l'espace, semblent parvenir à répondre avec justesse à ma problématique. Combiné à l'étude des écrits de Tarkovski, l'analyse de ces deux films permettra de dégager cinq pistes principales pour tenter une représentation non figurative de la présence divine au cinéma. Nous nous interrogerons sur le rôle que peuvent tenir les « brèches dans le temps », l'ascétisme de l'image et du son, le désert cinématographique, la mise en scène de la *lumière-chair divine* et l'intériorité du personnage.

PARTIE I

INCARNER DIEU AU CINÉMA,
UNE IMPOSSIBILITÉ THÉOLOGIQUE ET ESTHÉTIQUE ?

> « *Tout concept formé pour essayer d'atteindre et de cerner la nature divine ne réussit qu'à façonner une idole de Dieu, non point à le faire connaître.* »
>
> Grégoire de Nysse, *Vie de Moïse*

Il s'agit ici de s'interroger sur une mise en scène *directe* c'est-à-dire une mise en scène qui cherche à figurer Dieu au cinéma, à l'incarner. Cette mise en scène le ferait ainsi apparaître dans le champ visuel et/ou sonore, faisant de Dieu un personnage du récit.

Dans la culture judéo-chrétienne, Dieu ne se manifeste pas aux hommes de manière visible. Dans l'Ancien Testament, cependant, Dieu se manifeste aux hommes à plusieurs reprises : par sa voix seule au jardin d'Eden dans le Livre de la Genèse, mais aussi de manière visible comme sous la forme d'un ange, appelé l'« Ange du Seigneur » avec Jacob. Ces manifestations ne sont pas des théophanies[1] *stricto sensu* ; la Bible elle-même est claire à ce sujet : nul ne peut voir Dieu[2].

Le Livre de l'Exode, en revanche rapporte un type de théophanie qui semble être plus directe : il s'agit du Buisson Ardent qui apparaît à Moïse :

---

[1] Théophanie : « Manifestation, révélation de Dieu. »

[2] « Dieu dit encore : Vous ne pourrez voir mon visage : car nul homme ne me verra sans mourir. » (Ex 33, 20)

> 1 Cependant Moïse conduisait les brebis de Jéthro, son beau-père, prêtre de Madian ; et ayant mené son troupeau au fond du désert, il vint à la montagne de Dieu, nommée Horeb.
>
> 2 Alors le Seigneur lui apparut dans une flamme de feu qui sortait du milieu d'un buisson : et il voyait brûler le buisson sans qu'il se consumât.
>
> 3 Moïse dit donc : Il faut que j'aille reconnaître quelle est cette merveille que je vois, et pourquoi ce buisson ne se consume point.
>
> 4 Mais le Seigneur le voyant venir pour considérer ce qu'il voyait, l'appela du milieu du buisson, et lui dit : Moïse ! Moïse ! Il lui répondit : Me voici.

Dans ce passage de l'Ancien Testament, Dieu se manifeste ainsi sous une forme visuelle – une flamme de feu qui sort d'un buisson – et sonore – une voix parlant le langage des hommes. Vu le caractère exceptionnel et éclatant de cette manifestation, il semble logique qu'un cinéaste tel que Cecil B. DeMille[3], tourné vers la mise en scène à grand spectacle et ayant un penchant pour les scènes bibliques, s'en soit emparé pour réaliser son film *Les Dix Commandements* (*The Ten Commandments,* 1956). Ce film est une adaptation du livre biblique de l'Exode qui relate la libération des hébreux de l'esclavage en Égypte, sous la conduite de Moïse.

Nous analyserons plus en détail les séquences mettant en scène les théophanies, c'est-à-dire la séquence du Buisson ardent et celle où Dieu donne sa loi à Moïse. Pour la première séquence, nous étudierons notamment l'adaptation cinématographique du texte biblique que Cecil B. De Mille a réalisée en la confrontant au texte d'origine.

[3] Cecil B. DeMille (1881-1959), réalisateur américain, s'est fait connaître pour ses films à grand spectacle et notamment pour ses films bibliques (*Samson et Dalida* (1949), *Les Dix commandements* (première version en 1923, remake en 1956)…).

Après cette étude de cas, nous essayerons de voir en quoi les interdits de la tradition judéo-chrétienne concernant la représentation de Dieu peuvent nourrir une réflexion sur la mise en scène de Dieu au cinéma.

Enfin, nous chercherons à comprendre en quoi le dispositif cinématographique s'avère particulièrement intéressant, par ces spécificités, pour mettre en scène la présence divine.

CHAPITRE 1

La représentation de Dieu dans *Les Dix Commandements* (1956) de Cecil B. DeMille

En mettant en scène, dans *Les Dix Commandements,* la fameuse scène biblique du Buisson Ardent, Cecil B. De Mille s'est confronté à un défi de taille puisqu'il ne s'agit pas moins que de figurer Dieu au cinéma.

Les Dix Commandements, au moment de sa réalisation, était le film le plus coûteux qui ait été jamais réalisé – environ 13,27 millions de dollars[4] – Cecil B. DeMille a voulu aborder ce grand sujet par une mise en scène grandiose : décors, costumes, grand nombre de figurants, effets spéciaux… tout concourt à donner une dimension spectaculaire à ce récit de l'Exode.

Cette séquence intervient au milieu de scènes de reconstitutions historiques grandioses et il nous semble que celles-ci ne préparent pas le terrain pour cette rencontre intime entre Dieu et Moïse. Ce faste des décors et des costumes permet de mettre en scène un grand moment historique, mais il propose au spectateur « une équivalence symbolique, dégradée et naïve mais parfois encore reconnaissable, de la grandeur spirituelle[5].»

Or, « cette grandeur se situe toujours en face des autres grandeurs temporelles, étalées sur le même plan. Cela peut donner lieu à de beaux diptyques, à de belles batailles rangées, à des triomphes spectaculaires… Mais cela peut amener à ne pas mettre à l'honneur les valeurs spirituelles, souvent beaucoup moins impressionnantes que les forces temporelles quand on

---

[4] Robert Birchard, *Cecil B. DeMille's Hollywood* , Detroit, University Press of Kentucky, 2004, p. 159.

[5] Amédée Ayfre, *Cinéma et mystère*, Paris, éd. du Cerf, coll. 7ème Art, 1952.

les met sur le même plan[6]. » Ainsi, en présentant au spectateur l'histoire et le religieux sur le même plan, on les associe au profit du plan historique, plus assimilable par le spectateur.

En misant sur l'aspect grandiose des décors, des costumes et des personnages, le film éblouit les yeux d'un public friand de spectaculaire. Seulement, ces moyens ne sont qu'extérieurs, superficiels. Ils manquent ainsi d'épaisseur pour être capable d'évoquer une autre réalité, un mystère caché. « Ils jouent trop sur ce qui se voit pour pouvoir faire pressentir derrière eux autre chose. Et derrière eux, il n'y a que le vide[7]. »

Dans ces séquences historiques grandioses, l'importance des enjeux politiques et la grandeur des personnages principaux (Moïse, Pharaon…) rendent difficile la représentation de Dieu autrement que par les actions grandioses qu'il inspire à certains hommes. Or, l'éclat des actions des personnages occulte sans cesse la trace Dieu dans le film. Cependant, près de ces séquences-là cohabitent des séquences plus intimistes et directes dans la représentation de Dieu : ce sont les séquences mettant en scène les théophanies de Dieu.

[6] Ibidem.

[7] Ibidem.

1. La représentation biblique de Dieu dans le livre de L'Exode et la mise en scène cinématographique de Cecil B. De Mille : contradictions

Analysons à présent la séquence de l'apparition du Buisson Ardent à Moïse tout en la mettant en relation avec le récit biblique. Cela nous permettra de voir de quelle façon Cecil B. DeMille s'y prend pour mettre en scène Dieu à partir d'un texte sacré narrant une apparition divine. Notons dès à présent que c'est là une manière de revenir à la source de la mise en scène qui s'est construite à partir d'un scénario, puisque Cecil B. DeMille adapte un texte littéraire. En effet, nous ne prétendons pas que l'adaptation d'un texte biblique doit faire l'objet d'une transposition fidèle, à la lettre. Nous pensons simplement que, du texte original, peut découler certaines idées originales qu'il s'agit de rendre cinématographique pour en faire un film, si l'on souhaite être fidèle. Littérature et cinéma ont en effet chacun leurs spécificités propres pour raconter une histoire. Une adaptation cinématographique autorise ainsi une interprétation, une appropriation, un déplacement, voire même un détournement, ou une transgression pour exister pleinement et raconter. Nous discuterons donc ici des partis pris esthétiques que Cecil B. DeMille a choisis, pour les confronter à notre problématique de la mise en scène de la présence divine.

a. Une théophanie cinématographique qui manque de mystère

La séquence s'ouvre alors que Moïse fait paître son troupeau avec sa famille quand son regard est tout à coup absorbé par un élément hors-champ. Moïse part alors, dans un état semi-hypnotique, à la rencontre de ce phénomène étrange qu'il aperçoit au loin.

La musique d'Elmer Bernstein retentit alors, enveloppant le tout dans une atmosphère épique. Cette musique d'orchestre est très directive, elle trace un parcours pour raconter l'ascension de Moïse avec ses quelques ralentissements dus à une fatigue très vite surmontée en vue du but final. Et, plus celui semble se rapprocher et plus l'orchestre ponctue ses effets par des coups de cymbales : cela annonce une découverte de taille et un grand moment d'émotion à venir, le montage jouant sur le suspens (on n'a toujours rien vu de ce qui attire Moïse).

Le spectateur est alors dans l'attente tandis que Moïse s'élance avec détermination pour gravir la montagne en haut de laquelle se tient… un arbrisseau sec et, derrière celui-ci, une lumière vive. Et alors se fait entendre… une voix d'outre-tombe.

1. Le Buisson ardent, *Les Dix Commandements*

À présent, voici le récit biblique (Exode, 3, 1-15) de l'apparition du Buisson Ardent à Moïse :

> 1 Cependant Moïse conduisait les brebis de Jéthro, son beau-père, prêtre de Madian ; et ayant mené son troupeau au fond du désert, il vint à la montagne de Dieu, nommée Horeb.
>
> 2 Alors le Seigneur lui apparut dans une flamme de feu qui sortait du milieu d'un buisson : et il voyait brûler le buisson sans qu'il se consumât.

Dès le premier verset, le texte biblique suggère que Moïse s'est retiré dans la solitude avec son troupeau et le second verset présente l'apparition du Buisson ardent visible de Moïse seul. Un élément me semble particulièrement significatif : c'est cette flamme de feu que l'on décrit comme sortant du milieu du buisson. Cette flamme est non seulement en partie cachée dans ce même buisson, mais elle manifeste aussi son aspect immatériel par la non-consumation de ce buisson pourtant en contact avec elle. Or, le film de Cecil B. DeMille présente une grande aura lumineuse, très apparente derrière un arbrisseau si sec qu'il n'en cache pas grand-chose. Le mystère qui apparaissait dans le texte par le sens et par la forme – ce sont seulement des mots qui suggèrent une apparence – n'est ainsi pas restitué par le cinéma.

> 3 Moïse dit donc : Il faut que j'aille reconnaître quelle est cette merveille que je vois, et pourquoi ce buisson ne se consume point.
>
> 4 Mais le Seigneur le voyant venir pour considérer ce qu'il voyait, l'appela du milieu du buisson, et lui dit : Moïse ! Moïse ! Il lui répondit : Me voici.
>
> 5 Et Dieu ajouta : N'approchez pas d'ici : ôtez les souliers de vos pieds, parce que le lieu où vous êtes est une terre sainte.
>
> 6 Il dit encore : Je suis le Dieu de votre père, le Dieu d'Abraham, le Dieu d'Isaac et le Dieu de Jacob. Moïse se cacha le visage, parce qu'il n'osait regarder Dieu.

Une grande humilité de la part de Moïse est exprimée ici d'une part, par ce dialogue bref où pas un mot n'est de trop, et d'autre part, par ce geste de se cacher le visage devant ce qui n'est pourtant que l'apparence que Dieu prend pour se manifester à l'homme. Ce simple geste de Moïse signifie à lui seul à la fois la splendeur de Dieu et la grande intimité qui se joue dans cette rencontre. Or, dans la séquence de Cecil B. DeMille, Moïse (joué par Charlton Heston) est simplement aussi ébahi que le spectateur devant ce drôle de phénomène, mais certainement pas ébloui par un Dieu qui serait infiniment grand : en effet, Moïse garde les yeux rivés sur le Buisson, du début à la fin. Ainsi, la grande intimité présente dans le texte biblique – Moïse se voile la face et n'ose pas regarder Dieu – n'est pas rendue présente dans

cette séquence, d'autant plus que Moïse est filmé de trois-quarts face, son visage étant ainsi pleinement offert au spectateur tout comme l'est le Buisson ardent. On peut d'ailleurs remarquer qu'il n'y a aucune différence de traitement dans le filmage des deux personnages qui sont montrés en champ/contre-champ, tous deux de trois-quarts face et en pied.

2. Le Buisson ardent, ¾ face, *Les Dix Commandements*

3. Moïse, ¾ face, Les Dix Commandements

Le Buisson ardent et Moïse vont jusqu'à se trouver réunis tous deux dans le même plan, à égalité.

4. Moïse et le Buisson Ardent, *Les Dix Commandements*

De plus, devant cette apparition qui se dit être Dieu, Moïse, sûr de lui, ose même un reproche : il demande à Dieu de voir la misère de son peuple.

Un aspect de la mise en scène me semble cependant sonner plus juste : au moment où Moïse découvre le Buisson ardent, pour la première fois depuis le début de la séquence, la musique se tait et le silence prend place durant quelques instants. L'image de l'arbrisseau sec et son aura lumineuse est, certes, de mauvaise facture, mais ce silence soudain signifie lui-même le mystère de l'apparition. Et c'est la « voix de Dieu », c'est-à-dire une voix d'outre-tombe par sa réverbération outrée et au timbre grave et sévère, qui brise le charme : ce qu'on percevait de mystère disparaît alors immédiatement au profit de la féérie. Car c'est bien le problème que pose cette séquence : hormis ce silence, tous les aspects de la mise en scène concourt à faire de cette séquence une *histoire merveilleuse*.

> « La caméra, plus encore que le ciseau du sculpteur ou le pinceau du peintre, est impuissante devant ce Visage qui ne se révèle qu'aux anges et à ceux qu'il a élus. A vouloir dévoiler brutalement et sans pudeur ces *secrètes merveilles* de la grâce, on n'aboutit, en fin de compte, qu'à ravaler le mystère au niveau du merveilleux et de la féérie. (…) Ce sont des sentiers plus discrets, des chemins moins directs mais plus solidement creusés dans la réalité qui peuvent seuls nous conduire à la mystérieuse présence[8]. »

Amédée Ayfre explicite ici l'idée qu'un certain cinéma – le cinéma de l'*entertainment* – soit moins apte à représenter le divin que les autres arts visuels ce qui ne manque pas d'interpeler. Le cinéma ne serait-il pas, au contraire, le mieux placé, par sa capacité à reproduire la réalité, pour nous faire accéder au plus près des aspects surnaturels de notre monde ? Ce que reproche ici Amédée Ayfre au cinéma, c'est de manquer de pudeur dans la représentation du divin en voulant tout montrer justement parce que le cinéma permet, par ses moyens (décors, costumes, personnages, musique, mais aussi effets spéciaux…), le spectaculaire,

[8] Amédée Ayfre, *Une conversion aux images ? : les images et Dieu, les images et l'homme,* Paris, éd. du Cerf, 1964, p. 53.

l'extraordinaire. Il semble en effet naturel, par culture, de considérer que tout ce qui est de l'ordre du surnaturel et donc, par définition, qui dépasse l'homme, doit s'exprimer de manière irréaliste et grandiose puisque le terme « sur-naturel » implique à la fois d'être au-dessus de la nature et donc aussi du réel. Ainsi, en recourant à une approche réaliste du surnaturel, le film *les Dix commandements* réduit le surnaturel, comme le dit Ayfre, à des codes esthétiques du merveilleux.

Cependant, la lecture attentive de l'épisode du Buisson ardent dans le texte biblique nous parle certes d'un phénomène extraordinaire, mais il le met en scène avec énormément de sobriété, en une simple phrase qui ne met pas l'emphase sur le merveilleux de l'apparition qui garde ainsi tout son mystère. Une fois le Buisson ardent décrit succintement, en quelques mots, le texte dit que Moïse se voile la face et n'ose regarder l'apparition. Le texte n'en fait alors plus aucune mention et s'attache au message délivré par la voix de Dieu. Ainsi, l'accent n'est pas mis sur la forme visuelle que prend Dieu puisque le texte donne une large part à la Parole de Dieu, et à la relation qui se noue, dans ce dialogue intime, entre Dieu et Moïse.

b. Rendre Dieu *présent* au cinéma sous la forme d'un signe ?

> 7 Le Seigneur lui dit : J'ai vu l'affliction de mon peuple qui est en Egypte : j'ai entendu le cri qu'il jette à cause de la dureté de ceux qui ont l'intendance des travaux :
>
> 8 et sachant quelle est sa douleur, je suis descendu pour le délivrer des mains des Egyptiens, et pour le faire passer de cette terre en une terre bonne et spacieuse, en une terre où coulent des ruisseaux de lait et de miel, au pays des Chananéens, des Héthéens, des Amorrhéens, des Phérézéens, des Gergéséens, des Hévéens et des Jébuséens.
>
> 9 Le cri des enfants d'Israël est donc venu jusqu'à moi ; j'ai vu leur affliction, et de quelle manière ils sont opprimés par les Egyptiens.

> 10 Mais venez, et je vous enverrai vers Pharaon, afin que vous fassiez sortir de l'Egypte les enfants d'Israël, qui sont mon peuple.
>
> 11 Moïse dit à Dieu : Qui suis-je moi, pour aller vers Pharaon, et pour faire sortir de l'Egypte les enfants d'Israël ?
>
> 12 Dieu lui répondit : Je serai avec vous ; et ce sera là le signe qui vous fera connaître que c'est moi qui vous aurai envoyé. Lorsque vous aurez tiré mon peuple de l'Egypte, vous offrirez à Dieu un sacrifice sur cette montagne.

Dans cette parole « Je serai avec vous », Dieu fait entendre qu'il sera *présent* aux côté de Moïse, et donc ainsi *présent* auprès de son peuple. Pourtant, l'Ecriture le dit, par la suite, le peuple hébreu mené par Moïse devra faire acte de foi et croire sans voir ou entendre la présence de Dieu. Il y aura, bien plus tard, des grands signes pour le peuple : d'abord la Mer Rouge qui s'ouvre en deux (Ex 14, 15-31) puis la manne qui descend du ciel (Ex 16), et enfin, la Terre Promise (Jos 3-4). Seul Moïse continuera à faire l'intermédiaire entre Dieu et son peuple, grâce aux théophanies.

Peu à peu, dans l'Ancien Testament, les grands signes vont se taire et faire place aux seules paroles des prophètes, messagers de Dieu. Ne serait-ce pas là des pistes possibles pour une représentation de Dieu au cinéma : rendre seulement perceptible sa *présence,* dans un monde visiblement seulement peuplé d'hommes ; et, parfois, mettre en scène un grand signe venant de Dieu, mais non Dieu lui-même ?

c. « Je Suis », un nom qui pose des difficultés en terme de représentation

> 13 Moïse dit à Dieu : J'irai donc vers les enfants d'Israël, et je leur dirai : Le Dieu de vos pères m'a envoyé vers vous. Mais s'ils me disent : Quel est son nom ? que leur répondrai-je ?

> 14 Dieu dit à Moïse : JE SUIS CELUI QUI EST. Voici, ajouta-t-il, ce que vous direz aux enfants d'Israël : CELUI QUI EST m'a envoyé vers vous.
>
> 15 Dieu dit encore à Moïse : Vous direz ceci aux enfants d'Israël : Le Seigneur, le Dieu de vos pères, le Dieu d'Abraham, le Dieu d'Isaac, le Dieu de Jacob, m'a envoyé vers vous. Ce *premier* nom est celui que j'ai dans toute l'éternité ; et celui-ci est le nom qui me fera connaître dans la suite de tous les siècles.

Dieu révèle à Moïse son nom, mais celui-ci, au lieu de le définir pose un mystère : Dieu n'est pas quelque chose, il *est.*

Ainsi, une représentation qui tenterait de saisir le mystère de la révélation que Dieu fait à Moïse sur son identité se trouve face à un problème insoluble : Dieu ne dit pas être *comme ceci* ou *comme cela,* Il dit *JE SUIS.* Cela va plus loin puisque ce n'est pas seulement une révélation très provisoire : en effet, c'« est le nom qui [le] fera connaître dans la suite de tous les siècles ». Peut-être alors qu'une manière de le présenter est de faire sentir sa présence sans rien n'en montrer, ni faire entendre.

d. Une incarnation cinématographique qui semi-anthropomorphise Dieu

Lors de notre analyse de la séquence du Buisson ardent dans *Les Dix commandements,* nous nous sommes heurtés à plusieurs problèmes esthétiques : le manque de mystère quant à la théophanie et le manque de réalisme quant à la représentation d'un Dieu qui manque de consistance et ne fait pas le poids face à la multitude de personnages déployés par le récit, ses héros. Dieu est en effet traité comme un personnage, dans le sens où il est montré comme une volonté tendue vers des objectifs : on tombe ainsi dans un demi-anthropomorphisme.

En outre, le traitement de ce « personnage » est bien sommaire : il n'est pas incarné et rien ne nous est donné pour mieux le connaître, ni même pour vouloir le connaître puisqu'il n'entretient aucun mystère.

Discutons donc de ces problèmes afin d'essayer d'en dégager quelques pistes pour une mise en scène de la présence divine.

2. Le problème de l'idolâtrie l'interdiction de faire des images de Dieu dans la tradition judéo-chrétienne

a. La séquence des « Dix commandements » de Cecil B. DeMille

La séquence dans laquelle Dieu dicte les dix commandements à Moïse pose des problèmes esthétiques similaires à la séquence du Buisson ardent mais, plus encore, elle en ajoute de nouveaux. En effet, le Buisson ardent, avait au moins le mérite d'être sobre dans sa mise en scène par son immobilité et la simplicité du symbole, bien que la voix déjà cède trop au spectaculaire. Dans cette séquence, alors que les hébreux sont à présent loin des Égyptiens, dans le désert, Moïse s'isole de son peuple pour aller à la rencontre de Dieu, sur une montagne. Dieu lui révèle alors la loi qu'il veut donner aux hébreux.

Pour cette séquence, Cecil B. DeMille déploie des effets spectaculaires pour mettre en scène Dieu dictant la Loi à Moïse. Dieu apparaît alors sous forme d'un grand nombre de flammes

tourbillonnant dans tous les sens et accompagnées d'une grosse voix, plus grave que jamais et extrêmement réverbérée. Pourquoi un tel spectacle, si c'est pour Moïse seul et non tout son peuple ? Cela nous donne l'impression que l'on plaque sur la représentation de Dieu une image empruntée aux codes du merveilleux.

Est-ce pour ne pas faillir à la Loi qu'il énonce lui-même dans son film que Cecil B. DeMille utilise une telle abstraction pour représenter Dieu ? En effet, le deuxième document édicté par Dieu est :

> « Vous ne vous ferez point d'image taillée, ni aucune figure de tout ce qui est en haut dans le ciel, et en bas sur la terre, ni de tout ce qui est dans les eaux sous la terre. » (Exode 20, 4)

Cette image cherche à rendre Dieu présent derrière un symbole grandiose. Mais, si cette image, qui ne figure rien, est abstraite en elle-même, elle devient figure par la voix humaine qui l'accompagne. Dieu est ainsi figuré dans cette séquence, comme il l'était dans la séquence du Buisson ardent.

b. Iconoclastes contre iconodules

Ce second commandement pose la question de la représentation de Dieu en art : cette interdiction bien connue de représenter Dieu, que signifie-t-elle ? Cette grande question a entraîné de nombreux débats dont la fameuse querelle des iconoclastes et des iconodules, appelée « Querelle des images » et qui a eu lieu au VIII^{ème} et au IX^{ème} siècle. Dans ces débats, il est reproché aux iconodules d'être idolâtres, c'est-à-dire d'adorer la représentation

matérielle d'une divinité. Le second commandement de la Loi est donc interprété à la lettre par les iconoclastes.

C'est en 787 que le second concile de Nicée autorise à nouveau le culte des images en invoquant, comme principale raison doctrinale, le fait que l'Incarnation de Dieu en Jésus-Christ permette la représentation physique du Fils de Dieu et des saints. Que signifie ce revirement ?

La principale explication est une prise de recul vis-à-vis du texte littéral : on comprend désormais que l'un des principaux dangers de l'idolâtrie est de confondre la représentation de Dieu et Dieu Lui-même, et d'ainsi adorer la représentation matérielle de Dieu. Notons aussi que le concile de Nicée n'autorise pas la représentation de Dieu, mais de son Incarnation, Jésus-Christ. Ainsi, peut-être est-ce là une première piste pour le cinéma, comme cela l'a d'abord été pour la peinture et la sculpture : représenter le Christ puisqu'il est l'Incarnation de Dieu qui se fait homme et a vécu comme l'un des nôtres, dans notre monde terrestre. « Le Fils incarné peut être représenté, alors que le Père, lui, demeure infini, incommensurable, incorporel, invisible, irreprésentable[9]. »

> « Jean Damascène[10] développe un autre argument. Il dit que le Fils incarné, la Personne de Jésus Christ, est la révélation de l'image invisible du Père et sa divinité parfaite signifie qu'il est l'image « ontologiquement » parfaite du Père : Il est la face révélée et visible du Dieu invisible. La double nature du Christ est ce qui fonde l'icône, elle est son message essentiel. L'icône donne accès à l'inaccessible, elle est à la fois une ressemblance et un paradigme de ce qu'elle représente, d'où son importance théologique.

[9] Marie Lavie, « Je suis la Lumière du monde », [En ligne], consulté le 13 avril 2016, disponible sur : http://www.icones-grecques.com/textes/iconographie-orthodoxe/je-suis-la-lumiere-du-monde.htm

[10] Jean Damascène (675-749) est l'un des grands défenseurs de l'icône et l'un des premiers théologiens à élaborer les fondements d'une théologie de l'icône.

> L'importance théologique de l'icône est liée à l'existence des deux natures de Jésus-Christ, elle est liée au fait que Jésus Christ est « en deux natures, sans confusion, sans changement, sans division, sans séparation » comme l'a formulé le concile de Chalcédoine en l'an 451.
>
> (…) L'icône est l'image de l'invisible en tant qu'il s'est fait visible[11]. »

C'est donc la double nature du Christ qui rend sa représentation possible. Dans l'icône, l'image se révèle alors être une sorte d'interface entre le divin et l'humain, porteuse d'une *présence,* Jean Damascène dit en effet de l'icône qu'elle est remplie de grâce. Nous verrons plus tard que le cinéma reprend cette question de la présence dans l'image, par la fidélité reproductrice que permettent l'image photographique et son mouvement associé.

Mais à présent, analysons d'abord plus en détail les problèmes de réalisme contenus dans les séquences des *Dix Commandements* précédemment étudiées.

c. Le problème du réalisme dans la mise en scène de la présence divine

La séquence du Buisson ardent telle qu'elle est traitée par Cecil B. DeMille, se veut être un moment d'une grande importance où il se passe effectivement un événement surnaturel et unique. Cependant, en voyant cette séquence, il apparaît que nous semblons passer tout à coup d'un film historique à un conte merveilleux : ce basculement pourrait sembler favorable puisque le cinéaste choisit de réserver un traitement particulier à la présence divine en

[11] Marie Lavie, « Je suis la Lumière du monde », *Op. cit.*.

réalisant une transition entre le monde naturel et le monde surnaturel. Néanmoins, ce procédé échoue puisque, de fait, il fait passer Dieu pour un bon génie de conte de fées. Mais alors, comment faudrait-il traiter un scénario pour qu'il puisse rendre compte de la présence divine ?

> « Il ne s'agit pas simplement de nous faire comprendre intellectuellement les lois ou les structures de ce monde surnaturel, comme peut le faire un traité de philosophie mais il s'agit d'arriver à évoquer vraiment ce monde, à le réaliser, à le faire être pour ainsi dire devant nous, d'une manière concrète. Il s'agit de nous y faire croire, au moins esthétiquement et pendant tout le temps que dure la projection. Pour cela, il faut parvenir à « créer un monde dont la solidité, dont la cohérence, dont l'existence, s'imposent pour tout lecteur ou tout spectateur susceptible d'un minimum d'activité artistique[12]. »

Amédée Ayfre aborde là une notion fondamentale que l'on pourrait appeler le « principe de réalisme ». En parvenant à créer un monde dont la solidité, la cohérence et l'existence s'impose pour tout spectateur, alors chacun peut adhérer au monde qu'on lui présente. Dans ce monde alors, rien n'est impossible, et si Dieu se manifeste, croyants et incroyants sont sur le même plan, tous deux peuvent y croire, pendant le temps que dure le film.

Ainsi, le film *Les Dix commandements* ne respecte pas ce principe de réalisme puisque Cecil B. DeMille reconstitue une époque historique de façon à ce qu'on y croit et, épisodiquement, Dieu se manifeste comme se produirait l'apparition d'un bon génie dans un conte de fée. Le problème est que, dans un conte de fée, lorsque la bonne fée apparaît, le lecteur est attentif à ce qu'elle produit comme sortilège, à ses pouvoirs ; mais cette apparition ne vient pas perturber la cohérence de l'histoire : elle vient et repart comme si de rien n'était. Ainsi, nous ne nous posons aucune question quant à l'origine de la fée et son départ nous laisse tout émerveillé des prodiges qu'elle a réalisés, mais nous n'y pensons plus ensuite. Ce qu'elle est,

[12] Amédée Ayfre, Cinéma et Mystère, Ibidem.

d'où elle vient, et ce qu'elle devient ne nous importe pas. Dans le conte, le personnage de la fée est donc davantage un événement qui a des conséquences pour la suite de l'histoire, mais rarement un personnage en soi. Dans *Cendrillon* de Charles Perrault, par exemple, la bonne fée qui aide Cendrillon ne survient que pour améliorer la situation, tel un *deus ex machina,* pour disparaître ensuite sans qu'on ne la considère plus par la suite et on ne se soucie pas de ce qu'elle a été et de ce qu'elle devient.

Ce qu'il manque aussi à la représentation de Dieu dans *Les Dix commandements,* c'est son traitement scénaristique comme un personnage à part entière – certes non humain, mais personnage tout de même – plutôt que de n'être traité que comme un événement déclencheur ou bien qui lève des obstacles dans le récit. Ce traitement scénaristique passe ensuite à l'épreuve de la mise en scène qui le soumet à un choix de codes de représentation, de partis pris esthétiques et d'effets servant à produire un mode de croyance.

Mais en procédant à la manière de Cecil B. DeMille, on tombe à nouveau dans le piège de l'idole : on réduit Dieu à un objet délimité et on l'associe à des événements bien précis et délimités dans le temps. Après ses théophanies, Dieu est par la suite rendu totalement absent des esprits puisque la mise en scène n'a pas laissé place à un mystère qui interpelle. Le spectateur intègre donc, dans ce film, les apparitions de Dieu comme des évènements merveilleux, sans prise avec le réel.

Amédée Ayfre parle très bien de ce problème de « personnages » inconsistants et donne une piste de réflexion intéressante :

> « Sans doute de bons acteurs interprètent devant nous les grandes scènes de l'Evangile en prononçant les paroles sacrées, et c'est suffisant pour que la foule chrétienne, comme elle le fait pour les statues de plâtre, projette en eux la foi qui est en elle ; mais si par une analyse rigoureuse on essaye de dégager la signification vraie de ces œuvres, on verra qu'elles sont esthétiquement trop inconsistantes pour nous présenter autre chose que des « personnages exquis » (…). Le parfum d'idéal qui les enveloppe est celui d'un vase vide. La substance divine, le noyau de

> transcendance sont restés hors de portée. Aussi les mots par lesquels on nous affirme, d'une façon très orthodoxe, de Jésus qu'il est le Christ de Marie et qu'elle est Mère de Dieu, ne suffisent pas à remédier à cette absence d'*être*[13]. »

Ainsi, que le film ait pour sujet un thème religieux, des personnages qui soient des saints ou même Jésus ne suffit pas : encore faut-il qu'ils incarnent une *présence* réelle de Dieu. Sans cela, seuls les croyants pourront projeter leurs propres croyances sur ces œuvres, pour combler le vide qu'elles présentent. En tout cas, ces œuvres laissent supposer qu'elles incarnent une puissance mystérieuse qui les dépasse et qui se manifeste sans devenir explicite.

Cependant, notre problème n'est toujours pas résolu : il s'agit en effet de rendre sensible un monde qui est invisible. Nous avons mis de côté l'histoire, les personnages religieux et la représentation directe de Dieu, qui étaient les moyens les plus évidents mais finalement insuffisants pour mettre en scène la présence divine. Plus encore, leur dimension idolâtre faisait passer à côté d'une véritable représentation de Dieu, malgré l'intention du metteur en scène. Ainsi comment rendre perceptible cette présence divine sans pour autant la réduire à une idole et passer ainsi à côté d'elle ?

[13] Amédée Ayfre, Une conversion aux images ?, Op. cit., p. 49.

CHAPITRE 2

Représentation directe par l'incarnation de Dieu :

Le Jésus pasolinien de *L'Évangile selon saint Matthieu*

1. Dieu incarné : Jésus, une représentation possible en art ?

À partir du moment où Dieu se fait homme en Jésus-Christ (par le mystère de l'Incarnation), nous avons un changement de perspective : plutôt que de se manifester dans un symbole à une personne unique et élue – l'apparition du Buisson ardent à Moïse, par exemple –, Dieu se fait homme en Jésus-Christ et se manifeste ainsi aux yeux de tous les hommes. Ainsi, si la vie du Christ est ponctuée d'événements surnaturels – les miracles, la Transfiguration, ..., et bien sûr, sa résurrection d'entre les morts –, elle est vécue de manière ordinaire, humaine.

En s'incarnant, Dieu prend un visage, avec des traits particuliers, et un corps humain, d'une certaine taille, avec telle silhouette. Jésus vit comme nous, mange et boit, parle, travaille et dort, souffre et pleure… Ses actions sont concrètes et visibles. Une représentation de Dieu devient alors possible, par son incarnation.

Pour le cinéma, cela permet de revenir à une certaine sobriété dans la mise en scène de Dieu : à présent, il n'est plus besoin d'effets spectaculaires puisque Dieu est présent en la personne du Christ. La mise en scène du divin reposerait-elle donc, dans ce cas, dans le jeu du comédien interprétant Jésus ?

a. Le Jésus pasolinien, porteur de la présence divine ?

Jusque dans les années soixante, les cinéastes ont été frileux quand il s'agissait de représenter le Christ dans leur film. Le plus souvent, on filmait par-dessus l'épaule du Christ ou bien seulement ses mains ou sa silhouette de dos (comme dans *Ben-Hur* de William Wyler (1959, USA) pour éviter d'avoir à montrer son visage. Pourquoi une telle réticence à donner des traits au Christ ? Une première réponse, évidente, serait de dire qu'il n'est pas possible de représenter un tel visage puisque c'est celui du Fils de Dieu, qui est lui-même Dieu, selon la tradition chrétienne. Certes, mais en s'incarnant, Jésus a pris un visage, unique comme chaque visage humain, mais semblable à tous les visages humains. La peinture, d'ailleurs, est passée par là bien avant et a déjà donné de multiples visages à Jésus-Christ. Le cinéma est donc imprégné de ces représentations qui le précèdent et les réactualisent. Ces images ont ainsi traversé les siècles et continuent à transmettre, à laisser des traces dans une dimension warburgienne de « survivance ». De plus, l'acteur ne prête-t-il pas toujours ses traits au personnage – réel ou imaginaire – qu'il incarne ? Regardons donc de plus près quels problèmes peut poser ce type de représentation en étudiant *L'Evangile selon Saint Matthieu* (1964) de Pier Paolo Pasolini.

Que Pasolini, qui entretient un rapport ambigu à la religion, empreint de fascination et de défiance à la fois, se soit emparé de *L'Evangile selon Saint Matthieu* pour en faire un film, amène à se demander quelles en sont les raisons.

En février 1963, le cinéaste écrit une lettre au père Lucio Settimo Caruso. Il y évoque ce que provoqua en lui la lecture de l'Évangile selon Saint Matthieu : « *chez vous, ce jour-là je l'ai*

lu tout entier à la file, comme un roman. Et, dans l'exaltation de cette lecture (qui est, vous le savez bien, la plus exaltante qu'on puisse faire !) il m'est venu, entre autres, l'idée d'en tirer un film. (…) Je l'avais lu jadis, vers 1940-1941, quand j'étais adolescent, et il en était sorti le Rossignol de l'Église catholique[14]. » « Ce recueil de poèmes, écrit tout au long des années quarante, témoigne lui aussi d'une fascination profonde pour la figure du Christ[15]. »

Il est d'abord frappant de voir à quel point le Christ de Pasolini lui est proche. En effet, « comme le cinéaste, le Christ a été jugé (et condamné) par les hommes ; comme lui, il est seul et le restera ainsi qu'en témoigne sans cesse *Il Vangelo*[16]. Le Christ, dans le film, est très rarement filmé avec ses disciples – le plus souvent au contraire il est isolé dans son plan et les disciples ensemble dans le leur[17]. » Ce qui anime Pasolini, c'est de réhabiliter une certaine conception de la religion contre la pratique officielle de l'Église, en tant que puissance de contestation, de subversion, de capacité à prendre à son compte les souffrances et les désirs du peuple. Jésus est ainsi présenté comme une figure contestataire par son discours et la mise en scène de Pasolini insiste sur sa marginalité vis-à-vis de la société.

Par exemple, lors de la séquence de son Agonie au Mont des Oliviers, Jésus est particulièrement isolé par le cadre qui reste fixé sur son seul visage et par la faible profondeur de champ qui l'isole de son environnement, mais aussi par le silence de la nuit : le

---

[14] Cité par Nico Naldini, *Pasolini, biographie*, [*Pasolini, una vita*] trad. René de Ceccatty, Gallimard/Biographies, 1991.

[15] Stéphane Bouquet, L'Evangile selon saint Matthieu, Op. cit., p. 5.

[16] Il Vangelo secondo Matteo est le nom italien du film L'Evangile selon Saint Matthieu.

[17] Stéphane Bouquet, L'Evangile selon saint Matthieu, Op. cit, p. 13.

grésillement des grillons, régulier et serein, tout comme le sifflotement lointain et tranquille d'un inconnu passant au loin contribuent à envelopper le Christ dans sa solitude, lui qui est à présent abandonné des hommes et s'apprête à être condamné à mort par son peuple.

Ensuite, l'engagement marxiste de Pasolini transparaît à travers la figure du Christ, par l'allure révolutionnaire que peut avoir le Christ avec son propre message. En effet, « si de tous les *Evangiles,* Pasolini a choisi d'adapter celui de Matthieu, c'est précisément que Matthieu est le plus « *révolutionnaire […] parce qu'il est le plus réaliste, le plus proche de la réalité terrienne où le Christ apparaît*[18]. » Voilà pourquoi le Christ apparaît parfois si « brutal » et d'une « froideur hiératique et presque sans tendresse[19]. » Ainsi, Pasolini fait prêcher le Christ avec force sur des séquences entières, proclamant sa Parole partout où il passe, lui conférant ainsi, la plupart du temps, une aura de révolutionnaire plus que celle d'un Agneau[20] qui se livre pour sauver les hommes.

Enfin, Pasolini partage avec le Christ son amour de ceux qui sont dans la pauvreté, éprouvant une grande solidarité pour ceux qui sont exclus comme le montrent ses films précédents *Accattone* (1961) dont le titre signifie « mendiant » ainsi que *Mamma Roma* (1962), deux films qui ont pour sujet les pauvres gens de la banlieue de Rome, et notamment, les prostituées.

---

[18] *Ibidem,* p. 24.

[19] *Ibidem,* p. 47.

[20] Jn 1, 29 : « Le lendemain, Jean vit Jésus qui venait à lui, et il dit : Voici l'Agneau de Dieu ! voici celui qui ôte le péché du monde ! »

Ces quelques éléments, caractéristiques principales du Jésus représenté par Pasolini, semblent, tout en interprétant le personnage de Jésus de l'évangile de saint Matthieu, dresser en filigrane un autoportrait du cinéaste, simplement esquissé. Ainsi, on peut en conclure que le problème de la représentation de Dieu fait homme, au cinéma, vient du fait de devoir absolument lui prêter un visage humain. Or, en procédant ainsi, il est difficile de faire abstraction de nos projections souvent trop humaines sur le visage du Christ. On risque alors, soit d'en faire un homme idéalisé à l'extrême qui n'est donc plus homme : c'en est donc fini du mystère de l'Incarnation et c'est le retour de l'idolâtrie qui guette ; soit d'en faire le personnage sur lequel le cinéaste peut projeter ses idéaux et sa personnalité : c'est, comme nous l'avons vu, le cas du Jésus de Pasolini.

Si le piège de l'idolâtrie guette, à nouveau, lorsqu'il s'agit de représenter Jésus au cinéma, l'interprétation subjective d'un cinéaste qui voudrait représenter le Christ n'en est pas moins intéressante. En effet, le cinéma, art du XX^{ème} siècle, reprend des questionnements qui traversent les autres arts à la même époque : celui de l'affirmation du point de vue de l'auteur en tant que subjectivité, relativité, affirmation incontournable en l'absence de vérité unique, collectivement partagée, comme un filtre à partir duquel on peut retrouver une forme de vérité qui ne prétend plus, comme avant, être unique et universelle, mais fondée sur une expérience singulière. Ainsi, par une connaissance personnelle du Christ, chaque cinéaste représentant Jésus pourrait ainsi livrer une part de vérité sur sa nature même. La subjectivité du cinéaste apparaît alors comme un moyen d'esquisser une représentation incarnée de Dieu.

Cependant, si le film nous semble être une réussite quant à la mise en scène de la présence divine, c'est aussi parce que Pasolini ne se sert pas simplement de la nature humaine du Christ pour l'incarner. En effet, dans une lettre au père Lucio Settimo Caruso, « Pasolini explicite le motif de son intérêt pour le Messie : « *Je ne crois pas que le Christ soit le Fils de Dieu, parce*

que je ne suis pas croyant, du moins consciemment. Mais je crois que le Christ est divin : autrement dit je crois qu'en lui l'humanité est si élevée, si rigoureuse, si idéale qu'elle va au-delà des termes ordinaires de l'humanité[21]. »

Ainsi, paradoxalement, si Dieu n'est pas rendu présent dans le personnage du Christ, Pasolini est sensible à la divinité du Christ. Pour ce film, Pasolini a très vite pris conscience qu'il devait mener une « révolution stylistique[22] » pour mettre en scène la vie de Jésus : et c'est peut-être dans cette révolution-là que s'esquisse une mise en scène de la présence divine. Nous sommes ici face à l'une des interprétations possibles d'une transcendance qui proviendrait de l'immanence et non plus d'une force extérieure, qui en passe par l'expérience singulière et subjective d'un individu, fondée sur les croyances et non croyances du monde moderne.

b. *L'Evangile selon Saint Matthieu* : une mise en scène non figurative de la présence divine

À présent, analysons en quoi la présence divine est finalement rendue tout aussi présente dans les multiples aspects de la mise en scène que dans le personnage de Jésus.

---

[21] Stéphane Bouquet, *L'Evangile selon saint Matthieu, Op. cit.,* p. 12. La lettre citée, adressée au père Lucio Settimio Caruso, date de février 1963.

[22] *Ibidem,* p. 42

Au début du tournage, Pasolini s'aperçoit qu'il ne peut pas filmer le Christ comme il avait filmé ses *ragazzi* – garçons des rues – dans ces films précédents :

> « Il sublimait son sujet (les *ragazzi*) en utilisant des codes de représentations inhabituels, utilisés en général pour traiter de sujets nobles et religieux et non de thèmes quotidiens et triviaux. Il (…) leur conférait une fonction sacrée. (…) Mais filmer de manière sacrée, en utilisant les techniques picturales, un sujet sacré dès l'origine, ne produisait plus rien. Il n'y avait plus hiatus mais redondance, effet de répétition involontaire et sans force où se perdait la grande énergie du Christ, cet Homme de colère et de violence. Pasolini décide alors, en plein tournage, de tout changer à ses méthodes et d'inventer une nouvelle esthétique qui puisse renforcer le spectacle des œuvres du Christ plutôt que le dévaluer[23]. »

Pasolini appelle ce nouveau choix esthétique le « magma ». Il teste, il réinvente les formes et cela donne lieu à une multitude de cadres asymétriques et d'angle de prises de vue inhabituels qui produisent un effet fort sur le spectateur et qui nous interrogent : nous sentons que cette manière originale de filmer est signe que ce qui est filmé est exceptionnel. Pasolini a en effet opté pour un parti pris esthétique fort quant à l'image :

> « Les objectifs choisis étaient exclusivement le 50 et le 75, des objectifs qui alourdissent la matière, exaltent le relief, le clair-obscur et donnent aux formes la lourdeur, la laideur du bois rongé, des pierres spongieuses etc.
>
> Surtout si on les utilise avec la lumière « sale », le contre-jour qui creuse les orbites des yeux, les ombres sous le nez et autour de la bouche, avec les images en grain dilaté, comme un contre-type etc. (…) En définitive, la religiosité ne résidait pas dans le suprême besoin de salut du personnage (de maquereau et de voleur), ou, vue de l'extérieur, dans la fatalité d'un signe de croix final qui détermine et conclut tout, mais elle résidait dans la « manière de voir le monde » : dans la sacralité technique de le montrer[24]. »

---

[23] *Ibidem,* p. 42-45.

[24] Enzo Siliciano, *Pier Paolo Pasolini, une vie future*, éd. Associazione « Fondo P. P. Pasolini »/ Ente Autonomo Gestione Cinema, décembre 1987, pp .18-19.

Stéphane Bouquet propose une interprétation intéressante du choix de Pasolini de traiter ainsi l'image :

> « Son but est de dénaturaliser l'image, de lui ôter les proportions régulières parce que le monde du Christ n'est pas le monde ordinaire mais celui, extraordinaire, où se produit la venue de Dieu sur terre, où l'ordre naturel des choses est un moment suspendu et remplacé par l'ordre surnaturel de la parole[25]. »

Ainsi, la parole a, dans le film de Pasolini, un rôle surnaturel qui fait écho au prologue de l'Evangile selon Saint Jean qui introduit le mystère de l'Incarnation de Dieu :

> « [1] Au commencement était le Verbe, et le Verbe était avec Dieu, et le Verbe était Dieu. (…) [14] Et le Verbe s'est fait chair, et Il a habité parmi nous. » (Jn 1, 1.14)

L'extraordinaire ne se manifeste donc pas dans les miracles. Un seul est montré : il s'agit de la guérison du lépreux qui est figurée par un fondu enchaîné passant d'un plan sur l'homme lépreux à un autre sur le même homme à présent guéri. Ce procédé, par sa dimension résolument et délibérément sommaire, est en fait une sorte d'ellipse masquée, puisqu'on n'assiste pas littéralement au processus du miracle, on voit seulement se succéder l'avant et l'après. Quant aux autres miracles, ils sont ellipsés : on ne voit ainsi pas le miracle surgir en direct. Il y a donc un refus de représenter le phénomène lui-même, sans doute par défiance de ce que Ayfre critiquait chez C.B. DM : le risque du merveilleux.

[25] Stéphane Bouquet, L'Evangile selon saint Matthieu, Op. cit., p. 46.

5. Avant le miracle, *L'Evangile selon saint Matthieu*

6. Après le miracle, *L'Evangile selon saint Matthieu*

Mais le surnaturel se manifeste dans ce flot de paroles, très denses par leurs sens, que proclame le Christ de Pasolini. Le cinéaste a tenu à rester très fidèle au texte de Saint Matthieu qui donne une grande part aux discours du Christ, c'est pourquoi il y a « trop de paroles » pour un film. Dans *Il Vangelo,* nous ne faisons pas face à des dialogues de cinéma, mais à un texte sacré où tout tient, par définition, dans les mots. D'où le sentiment d'étrangeté qui survient au visionnage de ce film, face à cette parole proclamée.

Ce flot de paroles est d'autant plus frappant qu'il est entrecoupé de courtes séquences très silencieuses où Pasolini s'attarde sur les visages des disciples, mais aussi des hommes, femmes et enfants de la foule qui dévisagent le Christ, ainsi que le visage de Jésus lui-même, dont le regard dévisage chacun avec une grande profondeur. C'est ainsi que cette parole qui surgit au milieu du silence et se déverse soudain dans un rythme ininterrompu donne un sentiment d'urgence au spectateur : le Christ nous apparaît alors comme un homme venu d'un autre monde avec un message d'une grande importance, mais aussi un homme qui ne restera pas longtemps sur terre. Sa voix est ferme, son phrasé affirmé et sans hésitation, sa diction très appuyée et son maintien reste altier.

7. Série de photogrammes "Les silences et les regards entre Jésus et ses apôtres", *L'Évangile selon saint Matthieu*

Un autre aspect dans la mise en scène de cette parole frappe : Jésus, qui est si proche et si présent à chacun dans ces séquences silencieuses où la seule action filmée est le regard des personnages, semble soudain absent et distant face aux foules lorsqu'il prend la parole. Pourtant, l'insistance qu'a la caméra à le fixer sans cesse dans de gros plans ou dans des plans rapprochés et ce, même quand il tourne le dos, interroge.

8. Jésus discourant, le regard absent aux foules, *L'Evangile selon saint Matthieu*

La séquence du Sermon sur la montagne est la plus osée dans cette forme stylistique. En effet, ce passage du film, qui dure près de 6 minutes, est constitué uniquement de gros plans sur Jésus qui parle, inlassablement. Cette succession incessante de plans, toujours focalisés sur le même sujet et la même action, entraîne une montée en pression : on pressent que quelque chose d'important se passe et que ceci est à la fois contenu dans la parole même, mais aussi dans *autre chose* d'indéfinissable. Ainsi, la succession de ces plans induit une montée en pression qui interroge, mais aussi – et paradoxalement car le rythme est effréné – cela laisse le temps au spectateur se s'interroger et de formuler des bribes de réponses.

En effet, le grand dépouillement de l'image, simplement composée d'un visage sur fond de ciel, et parfois même, sur fond de tissu noir, permet de *penser l'image.* Jésus étant seul à l'image, nous ne pouvons regarder que lui. Et que voit-on ? Un homme qui parle à un rythme effréné, le visage impassible et le regard, non pas porté vers ceux qui l'écoutent, mais vers un lointain, un ailleurs qui sera toujours hors-champ. Cela conduit à deux pensées qui se rejoignent.

La première est qu'il semble que le Christ soit inspiré, que la parole qu'il proclame vient d'elle-même. Ce sentiment est renforcé par le fait que la voix soit post-synchronisée[26] : « l'impression que la voix du Christ est plaquée sur son corps produit ici un effet intéressant : précisément le sentiment que ce n'est pas lui parle, mais quelqu'un qui parle en

[26] À l'époque, tous les films italiens étaient post-synchronisés, il ne faut donc pas tirer de conclusions hâtives sur la volonté qu'avait Pasolini de post-synchroniser les voix. Cependant, nous verrons plus tard que le mixage du film est très travaillé, notamment pour mettre en valeur la parole du Christ. Ainsi, la bande-son est réellement mise en scène et il paraît important de souligner ce point sur la post-synchronisation.

lui, que son corps n'est qu'une courroie de transmission[27]. » Cette inspiration que Jésus a lorsqu'il parle, nous renvoie à l'inspiration divine qui vient, dans la tradition chrétienne, de l'Esprit-Saint qui est Dieu. Nous avons donc ici une belle mise en scène de la présence divine par la parole.

La seconde pensée qui nous vient est que le Christ est présent à *quelque chose d'autre* que la foule et, puisque cette présence s'incarne à la fois dans un regard et une parole, nous osons même dire que le Christ semble être présent à *quelqu'un d'autre.* Ainsi, la question de la présence divine se pose ici clairement et ce, sans fournir de réponse explicite au spectateur : à lui d'imaginer ce vers quoi le regard du Christ tend. Pour cela, le hors-champ est salutaire : Dieu n'est pas enfermé dans une image, ni même dans un personnage qui semble alors habiter davantage que son seul corps ; seule sa présence peut se laisser percevoir.

Ensuite, la succession de ces plans focalisés sur le Christ fait sauter aux yeux plusieurs éléments : l'apparence du visage de Jésus est très changeante à cause des changements de lumière, d'angle de prise de vues, de focale, mais aussi de coiffure. Tout cela conduit à donner un visage multiple au Christ, comme si l'important n'était pas que son visage ait tels ou tels traits physiques mais qu'autre chose compte. D'ailleurs, son visage est parfois masqué en partie, par son voile ou par l'obscurité.

Or, le Christ reste immobile et son expression est impassible tout du long de la séquence révélant ainsi un Dieu qui est immuable, qui ne change pas avec les époques et les lieux. Cependant, son ton change selon les plans, donnant à Jésus un aspect humain : il est capable d'être en colère, sévère, mais aussi d'être tendre et compatissant. Cette multiplicité de tons

[27] Stéphane Bouquet, L'Evangile selon saint Matthieu, Op. cit., p. 58.

confèrent à Jésus un visage à multiples facettes et révèlent un Dieu insaisissable dans sa complexité. Mais cette multiplicité de visages donne aussi au Christ une humanité saisissante puisque Pasolini le montre capable de ressentir toutes les émotions du cœur humain : colère, tristesse, compassion, joie…

9. Les multiples visages du Christ, séq. "Sermon sur la Montagne", *L'Evangile selon saint Matthieu*

Cette multiplicité de visages est d'autant plus en valeur que Pasolini souhaite présenter des personnages immobilisés dans de gros plans, gros plans sur lesquels la caméra peut se déplacer à loisir pour mieux détailler les visages ainsi captés :

> « Dans le plan général, les personnages font partie du fond, et les personnages en gros plan se déplacent sur ce fond suivis par des panoramiques, je le répète, presque toujours symétriques, comme si moi, dans un tableau, - où justement les figures ne peuvent être qu'immobiles – je faisais pivoter le regard pour mieux voir les détails. Et donc, ma caméra se déplace sur des fonds et des personnages perçus essentiellement comme immobiles et profondément contrastés[28]. »

Un autre indice de la présence divine est donné par un montage fait de discontinuités spatio-temporelles. Ainsi le temps varie : on passe du jour, à la nuit ; du soleil à l'averse, puis à l'orage, etc. Mais change aussi le lieu que l'on devine en fond. Seul le Christ assure une continuité, par sa présence et son action. Ces discontinuités spatio-temporelles contrastent avec la présence immuable du Christ qui reste à prêcher quoiqu'il survienne. Elles suggèrent ainsi au spectateur la possibilité d'une présence divine qui est partout à la fois, dans la paix comme dans l'adversité, et qui est éternelle.

« Construire un tel univers du conflit, de la rupture et de la discontinuité, est une manière de prendre acte de l'événement qu'est l'Incarnation christique[29] », d'introduire le surnaturel dans l'ordre naturel des choses. En effet, rien d'extraordinaire n'est montré à l'image, il s'agit d'un homme qui discourt sur terre. Et pourtant, nous l'avons vu, la mise en scène donne à voir plus que ce qu'il y a dans l'image et au son.

---

[28] Enzo Siliciano, *Pier Paolo Pasolini, une vie future*, *Op. cit.*, pp .18-19.

[29] Stéphane Bouquet, *L'Evangile selon saint Matthieu*, *Op. cit.*, p. 46-47.

Ainsi, nous nous apercevons que Pasolini a réussi, en combinant tous les moyens de mise en scène propre au cinéma, à mettre en scène la présence divine. En donnant ainsi à percevoir la divinité du Christ, sans la révéler explicitement, Pasolini réussit un tour de force : éviter de montrer à l'écran un Christ qui ne serait qu'une pâle idole parce que trop humain ou trop idéalisé.

En effet, s'il est inévitable dans un tel projet de faire interpréter le Christ par un acteur, Pasolini a réussi à ne pas l'enfermer dans la seule interprétation d'Enrique Irazoqui, mais dans les multiples aspects de sa mise en scène révolutionnaire et au-delà, puisqu'il permet au spectateur de trouver sa propre place d'interprète en lui donnant des questions sans réponses toutes faites.

2. Du problème esthétique de l'idolâtrie au cinéma

Si nous avançons que Pasolini a évité le problème esthétique de l'idolâtrie, c'est que problème il y a. En effet, l'idolâtrie au cinéma consiste à vouloir montrer ce qui est, ontologiquement, insaisissable : Dieu, et ainsi à le représenter et à le donner comme objet fini au spectateur. En enfermant ainsi Dieu dans une représentation finie, le cinéaste donne une fausse image de Dieu puisqu'il nie son infinité et son mystère en donnant l'illusion de pouvoir le saisir avec nos sens.

> « L'idole tente de nous rapprocher du divin, et de nous l'approprier : parce qu'il craint l'athéisme (au sens originel : être déserté par les dieux), l'adorateur met la main sur le divin dans la forme d'un dieu ; mais cette prise en main perd ce qu'elle saisit : ne lui reste qu'une amulette trop bien connue, trop maniable, trop assurée[30]. »

En donnant ainsi une idole au spectateur, le cinéaste le trompe assurément puisqu'il lui fait croire qu'il peut tout saisir dans ce qu'il perçoit avec ses sens, ouïe et vue.

> « Connaître une chose revient donc à la saisir dans un Voir. Le dévoilement souhaité du divin le réduirait à un objet qui ferait disparaître, dans l'illumination, ce qui en lui nous heurte. (…) le dévoilement du visage de Dieu le ferait tomber sous la vue et l'idole, c'est-à-dire, par définition, « ce qui se voit » se substituerait au Transcendant ainsi dénaturé[31]. »

Par ailleurs, le cinéma peut se présenter sous la forme d'une machine à produire l'idolâtrie avec son *star system*, ses corps sublimés à qui l'on prête des qualités (ou des défauts) supérieurs aux individus ordinaires. Enfin, le cinéma peut présenter d'autres types de transcendance comme l'argent, le pouvoir ou les jeux de séduction, dans un monde non religieux.

Le problème esthétique se trouve ainsi là : l'idole se substitue à Dieu et barre ainsi l'accès à la transcendance. Le spectateur, dont la vue et l'ouïe sont accaparées par ce qui lui est pleinement donné par l'image et le son, court alors le risque de passer à côté de Dieu.

---

[30] Jean-Luc Marion, *L'idole et la distance,* Cinq études, Paris, Le Livre de Poche, Biblio essais, n°4073, Grasset, 1991, p. 19.

[31] Sylvain Roux, La quête de l'altérité dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman. Le cinéma, entre immanence et transcendance, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 71-72.

CHAPITRE 3

Spécificités du dispositif cinématographique pour mettre en scène la présence divine : vers une représentation *non figurative* de la présence divine ?

> « *Un désert. Celui qui crie dans le désert. La voix d'un homme : Dieu !! Dieu !! Réponds !!! La caméra s'éloigne, s'approche d'un portail, qui n'est qu'entr'ouvert. À l'intérieur, des voix chuchotent. Première voix : Réponds-lui ! Réagis ! Vois comme il souffre ! Lui : Comment lui répondrais-je ? Que va-t-il penser ? Peut-il croire que je suis vraiment Dieu ? Je ne dois pas répondre de manière trop directe.* »
>
> Andreï Tarkovski, *Journal*

Introduction

Précédemment, nous avons constaté que le cinéaste qui voulait mettre en scène directement Dieu ou ses actes – par ses miracles – courrait le risque de l'idolâtrie et passait ainsi à côté de son but. En effet, tout cinéaste ayant comme ambition de représenter Dieu au cinéma se heurte systématiquement à des problèmes esthétiques. Mais ceux-ci, loin d'empêcher au cinéaste une telle représentation, lui donnent l'occasion de répondre à de véritables questions de cinéma, à réinventer les formes, à les transfigurer.

Nous nous demandons donc à présent si, en-dehors de l'idole et de son incarnation, une représentation de Dieu est possible, par les moyens spécifiques du cinéma.

L'analyse du film *Les Dix Commandements* de Cecil B. DeMille nous a montré que les spécificités du cinéma n'étaient pas réellement exploitées dans la mise en scène des théophanies, ne permettant ainsi pas une pleine existence de la présence divine. La mise en scène orientait en effet la présence divine dans une direction réductrice.

Le réalisateur s'appuyait effectivement sur des moyens visuels (costumes, décors, effets spéciaux…) et des dialogues explicites s'emparant là de moyens qui appartiennent aux autres arts visuels comme la peinture, ainsi qu'à la littérature. Les rares apports du cinéma sont exploités maladroitement et, là encore, de manière trop explicite. L'impression de réalité, par exemple, si recherchée dans le soin apporté aux décors et aux costumes, s'appauvrit lorsqu'il s'agit des théophanies. Lors de la séquence du Buisson ardent, la lumière de la nuit y est violette, et le feu n'a rien d'un vrai feu et semble être celui d'un dessin animé. Et dans la séquence des tablettes de la Loi, les effets spéciaux, par le spectaculaire qu'ils confèrent aux séquences, empêchent la présence divine d'émerger dans son mystère et de s'y déployer.

De plus, il nous semble que Cecil B. DeMille s'empare davantage d'outils de narration propre au théâtre : le découpage, extrêmement classique, avec sa profusion de champ/contre-champ cherche à tout montrer ; les plans sont très larges et frontaux, comme si les comédiens se déplaçaient sur une scène.

Enfin, l'image, la musique et l'histoire sont présentées de manière à apporter toutes les informations au spectateur : il est donc difficile d'y évoquer réellement Dieu qui est le mystère par excellence. C'est la conception du spectacle cinématographique tel que l'envisage Hollywood à cette époque qui pose ici un problème qui souffle une ébauche de solution : peut-être conviendrait-il de ne pas tout montrer, lorsqu'on veut mettre en scène la présence divine ?

L'analyse du film *L'Évangile selon Saint Matthieu* que nous avons commencé à esquisser nous ouvre des pistes passionnantes : là où tout pouvait nous conduire à une adaptation littéraire maladroite, très fidèle au texte sacré et qui ne serait donc qu'illustrative, Pasolini déploie une « révolution stylistique » qui va très loin dans la recherche des moyens qu'a le cinéma pour nous faire percevoir le mystère.

De plus, Pasolini fait appel au procédé de distanciation, théorisée par le dramaturge Bertolt Brecht (1898-1956) :

> « la distanciation refuse l'illusion spectaculaire et renforce la conscience critique du spectateur qui n'est plus là pour éprouver des affects (théorie aristotélicienne et classique de la catharsis) mais pour éveiller la pensée. La distanciation ne cesse de dire : ne croyez pas à ce que vous voyez, mais pensez à ce que vous voyez, tirez-en des conclusions et utilisez ces conclusions pour changer le monde hors de la salle de spectacle. Le « cinéma de poésie » est une adaptation pasolinienne des thèses brechtiennes. Désormais, dit Pasolini, « pas d'acmé narrative, pas de catharsis, pas de fermeture du récit[32]. »

Ce procédé permet au spectateur d'effectuer une prise de distance vis-à-vis du film. Pasolini, tout en proposant sa vision subjective du récit de la vie de Jésus, donne la possibilité au spectateur de faire participer sa propre subjectivité face au récit du film. Ce procédé peut être pleinement déployé par le cinéma en tant qu'il regorge de nombreux moyens techniques de mise en scène (choix de focales, lumière, mixage sonore, musique, jeu des comédiens, etc.) et que, si le spectateur se trouve face à des présences singulières – les acteurs qui ont été *là* et qui ne sont plus – la toile de cinéma fait définitivement écran entre le monde réel et le monde

[32] « Le cinéma de poésie, in *Nouveaux cinémas, nouvelle critique,* tome VIII de la *Petite Anthologie des Cahiers du cinéma,* éd. Cahiers du cinéma. Texte qui cherche à comprendre la pensée esthétique en acte dans *L'Évangile selon saint Matthieu.*

du film. Cette barrière matérielle permet à la fois une implication profonde du spectateur – il ne risque rien à aventurer sa pensée et ses affects vers le film – et une distanciation favorisant son ouverture et sa réflexion quant à ce qui lui est montré, comme ce qui lui est caché. La projection cinématographique, quant à elle, permet de poser la question de l'absence et de la présence d'autrui, par les corps projetés, à la fois incarnés et désincarnés, êtres à présent de lumière et non plus de chair. L'analyse de *L'Évangile selon saint Matthieu* nous ouvre ainsi de nouvelles pistes quant au rôle du cinéma dans la représentation non figurative de la présence divine.

Ainsi, nous nous demandons à présent en quoi les spécificités du cinéma l'amène-t-il à être particulièrement capable, à sa manière, de répondre aux problèmes que pose la mise en scène de la présence divine ?

1. L'allégorie de la Caverne de Platon : se désenchaîner ?

À ses débuts, le cinéma a été dénigré par un certain nombre d'intellectuels qui nourrissaient une grande méfiance vis-à-vis des illusions que celui-ci pouvait créer et montrer. Vint alors la crainte que le cinéma ne ramollisse les esprits des spectateurs engloutis dans la contemplation de fantasmagories : jamais nous n'étions allés aussi loin dans la fidélité de représentation du monde. C'est là une crainte toute platonicienne.

En effet, Platon expose, dans le Livre VII de *La République*, sa fameuse « allégorie de la caverne » où il y décrit des hommes enchaînés dans une « demeure souterraine ». Tournant le dos à l'entrée de la caverne, ils ne peuvent ainsi voir que leurs propres ombres projetées sur la

paroi, ainsi que les ombres des objets qui se trouvent derrière eux. Par cette allégorie, Platon veut montrer que le monde sensible que nous appréhendons avec nos sens est illusion. S'il en est ainsi du monde réel, qu'en est-il alors des représentations que nous pouvons faire du monde ? Pour Platon, ce ne sont plus que les ombres d'une ombre. Ainsi, là où Platon voyait la philosophie comme le moyen de se désenchaîner et de découvrir la vraie lumière du soleil – c'est-à-dire d'appréhender le monde dans sa réalité – l'art ne ferait que plonger les hommes dans une illusion encore plus profonde et inextricable. Platon oppose de manière franche les Idées et les Images. Cependant, nous le verrons, « l'image n'est pas nécessairement aux antipodes de l'idée, elle peut être le chemin qui y conduit ou le cadre qui la situe. Elle est déjà une prise de distance à l'égard des choses qui prépare à en découvrir le sens[33]. »

Précédemment, nous sommes arrivés à la conclusion que la représentation directe de Dieu a tendance à clore le mystère. C'est là le problème qui est celui de l'idolâtrie et qui consiste à enfermer Dieu dans une représentation qui empêche le spectateur d'accéder à sa vraie nature. Le spectateur est alors enchaîné dans sa caverne, sans la possibilité d'accéder à la Vérité convaincu qu'il n'y a rien à voir en-dehors de ces ombres qui lui sont proposées comme représentations de Dieu.

Mais n'existerait-il pas des films qui entraînent le spectateur à se désenchaîner, par le mystère qu'ils proposent de contempler ?

En effet, il nous semble qu'il existe d'autres alternatives à l'idolâtrie en art. L'une d'elles repose sur le fait qu'une belle représentation peut susciter un émerveillement devant tant de beauté. Cet émerveillement conduit à un étonnement : d'où vient cette beauté ? Et cet

[33] Amédée Ayfre, Une conversion aux images ?, Op. cit., p. 12.

étonnement donne ainsi un élan vers un *ailleurs* que l'on pressent devant ce qui ne remplit aucun rôle fonctionnel. Cet *ailleurs* peut alors être vécu par le spectateur comme étant le lieu d'une *transcendance* qui nous amène à embrasser quelque chose qui nous dépasse, peut-être même Dieu et son mystère. Le cinéma vient alors proposer, poser des questions sans les résoudre, chacun des spectateurs pouvant frayer son propre chemin dans le film, par la direction que le cinéaste donne. Loin de nous proposer une idole, c'est-à-dire un objet défini, par des formes visuelles et/ou sonores figuratives qui montre tout, le film nous entraîne alors à questionner le mystère qu'il nous présente.

Ainsi, l'œuvre d'art n'est pas appréciée que pour elle-même, elle devient un chemin vers un monde autre. Comment cela est-il possible ?

2. Quelques spécificités du cinéma au service de la mise en scène de la présence divine :

a. De l'impression de réalité au cinéma

« Comme l'a écrit Gogol, l'image a pour vocation d'exprimer la vie elle-même, et non des concepts ou des réflexions sur la vie. Elle ne désigne pas la vie, ni ne la symbolise, mais l'incarne, exprime son unicité[34]. » Quant à l'image cinématographique, elle a opéré, en apparaissant en 1895, une véritable révolution : non seulement, l'image semblait réelle par la

[34] Andreï Tarkovski, *Le Temps Scellé*, Paris, éd. Philippe Rey, coll. Fugues, 2014, p. 132.

fidélité de la reproduction photographique, mais le mouvement venait ajouter ce qui manquait jusqu'à présent pour imiter la vie même.

Dans son article « De l'impression de réalité au cinéma[35]», Christian Metz propose une réflexion sur ce qui donne une apparence de réalité au cinéma. Il définit ainsi des *indices de réalité* dont le *mouvement*, mais aussi et surtout, le *mouvement en tant qu'il apparaît comme un mouvement réel.* En effet, « le mouvement est « immatériel », il s'offre à la vue, jamais au toucher (…). Le mouvement n'étant jamais matériel mais *de toute façon* visuel, en reproduire la vision, c'est en reproduire la réalité[36] ».

Ainsi, le cinéma reproduit certains aspects de la réalité de façon frappante, à telle point que la méfiance platonicienne à l'égard des représentations pourrait peut-être trouver là sa justification : l'illusion est si parfaite, le spectateur ne risque-t-il pas de se laisser engloutir dans ce monde de fantasmagories ?

b. Présence et absence : le double jeu du cinéma

Cependant, André Bazin, dans « Ontologie de l'image photographique[37] » décrit cette dernière « non point [comme] l'image d'un objet ou d'un être, mais bien plus exactement, sa

---

[35] Christian Metz, « De l'impression de réalité au cinéma », *Cahiers du Cinéma,* n°166-167, mai-juin 1995, pp. 75-82.

[36] *Ibidem*, p. 79.

[37] André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?,* Paris, Éditions du Cerf, coll. 7ème Art, 1983.

trace. (…) Le photographe procède, par l'intermédiaire de l'objectif, à une véritable prise d'empreinte lumineuse : à un moulage. » Et il ajoute concernant le cinéma, qu'il « réalise l'étrange paradoxe de se mouler sur le temps de l'objet et de prendre par surcroît l'empreinte de sa durée. »

Ainsi, il n'y a pas mensonge puisque, par nature, si l'image photographique est reproduction fidèle de la nature, elle n'en laisse qu'une trace, un moulage : l'image. Par cela, le cinéma est un art de l'absence. Ainsi, sa spécificité est de rappeler sans cesse l'absence : absence des objets filmés, absence des comédiens, absence de l'opérateur. Ce mode de l'absence tend à nous renvoyer à ce qui, dans notre monde, fait figure d'absence : la transcendance se rend perceptible seulement par des traces, des impressions fugitives qui peuvent nous laisser entrevoir un monde autre, inaccessible à nos sens. Pour cette raison, le cinéma, plus que tout autre art, ne devrait-il pas, par essence, être l'art de l'absence apparente de Dieu qui, dans la réalité, est invisible aux yeux des hommes ?

D'un autre côté, Bazin insiste sur la présence singulière à laquelle renvoie le cinéma, par le caractère ambigu de la présence d'autrui.

> « Sans doute, la présence d'autrui que [l'image cinématographique] permet sera toujours une représentation, et on y perd cette simultanéité, cette temporalité commune caractéristique de la présence dialoguante, mais ce qu'elle nous donne de lui, c'est non seulement *son regard,* sa *voix,* ses *gestes* transmis à travers une certaine profondeur de temps qui les déforme à peine, mais c'est *sa forme temporelle, son style de durée,* ce qui est bien sans doute l'élément le plus caractéristique par lequel puisse se révéler à nous une présence singulière[38]. **»**

[38] Ibidem.

En parlant de *présence singulière* dans l'image photographique, Bazin fait ressortir le fait que l'image cinématographique contient, en elle-même, la trace d'une présence réelle qui interpelle par son degré de ressemblance. Le cinéma rend ainsi possible une certaine forme de présence. Mais cette présence en passe par le corps, l'incarnation, sans laquelle il ne pourrait instaurer cette présence. On bute donc à nouveau sur le problème de la représentation d'une présence divine, mais en d'autres termes.

Cela nous renvoie à notre réflexion sur la signification du terme *présence divine* amorcée en introduction : celle-ci prend alors sens si on la caractérise, non pas comme une présence au sens premier, c'est-à-dire matérielle, mais une *présence-absence,* c'est-à-dire une présence qui n'existe que par la trace qu'elle laisse, par des signes terrestres qui renvoient au surnaturel. Bazin approfondit ce concept de présence singulière :

> « La médiation filmique occupe donc une place assez particulière parmi tous les moyens qui nous sont offerts pour entrer en contact avec le prochain. Présence en image si l'on veut, dans la mesure où l'original n'est *plus là* et où, en conséquence, on ne peut plus agir sur lui, mais présence réelle aussi, et physiquement réelle. (…) Si le « double » de l'être ainsi réalisé est bien une émanation de l'original, il n'est pas pour autant automatiquement le véhicule de sa présence.
>
> La médiation filmique comme telle ne donne que l'assise matérielle, que le corps d'une présence possible. Celle-ci reste essentiellement indéterminée ; elle pourra prendre de multiples formes, présenter des qualités extrêmement diverses et connaître tous les degrés. Orientée par sa nature même vers une révélation de la présence, la médiation filmique pourra fort bien, comme la médiation corporelle proprement dite, être inversée ou déviée[39]. »

André Bazin aborde là une notion essentielle pour aller plus en avant dans notre réflexion sur la mise en scène de la présence divine. Auparavant, nous avions soulevé une piste intéressante : celle de se servir de la spécificité du cinéma d'être un art de l'absence pour être

[39] Ibidem.

vecteur de l'interrogation que peut susciter l'absence apparente de Dieu dans notre monde. Cet art de l'absence fixe le mystère sur le corps humain qui s'agite devant nous, sans aucun rapport a priori avec une puissance divine. Si le cinéma contient une part de magie, c'est dans sa capacité à créer l'illusion que ça a lieu devant nous, et ce « ça a lieu » renvoie à l'humain.

c. La médiation de l'image

À présent, nous relevons une seconde spécificité du cinéma qui nous permet d'aller de l'avant : la médiation de l'image. Celle-ci n'étant finalement qu'un lieu de passage pour le regard, elle pousse le spectateur à s'interroger sur « la révélation de la présence » qu'induit l'image et l'invitant ainsi à accéder à un *au-delà de l'image*. Au cinéma nous sommes en effet dans un régime de croyance particulier, de croyance de la non croyance : nous croyons en connaissant l'artifice, en conscience de l'illusion.

Étudions à présent en quoi la médiation par l'image peut-elle être la clef pour désenchaîner le spectateur. Et pour cela, revenons sur le terme « représentation » qui signifie étymologiquement « l'action de replacer devant les yeux de quelqu'un[40] ». Pourquoi placer à nouveau ce que l'on a déjà sous les yeux ? Sans doute parce qu'« *il y a plus dans l'image que ce dont elle est l'image* » selon la formule d'Amédée Ayfre :

> « C'est sans doute ce qu'avait oublié Pascal en formulant sa célèbre pensée sur cette vanité de la peinture « qui attire l'attention par la ressemblance des choses dont on admire point les originaux. » Si on n'admire point, c'est que l'on voit de trop près, sans ce recul qui simplifie et dégage. L'image, au contraire, même si elle paraît doubler simplement la chose, arrête, elle, ne fût-ce que quelques instants, le regard. Elle étonne, et chacun sait que l'étonnement est le

[40] CNRTL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, http://www.cnrtl.fr/etymologie/representation

> commencement de la philosophie. La chose dédoublée va faire réfléchir sur la conscience et amorcer le jaillissement de l'idée[41]. »

Ainsi l'image, loin d'illusionner le spectateur en lui faisant croire à la réalité de ce qu'elle représente, lui permet d'approfondir son regard sur ce qui lui est présenté. Le point de vue adopté qui est proposé par l'artiste pour réaliser l'image, conduit le spectateur à adopter un autre regard sur le monde et à le contempler sous un autre angle de vue.

3. Rendre au monde son mystère ontologique

Cependant, pour réellement présenter au spectateur une réalité à contempler de nouveau, par l'image, il importe de ne pas mentir au spectateur, c'est-à-dire d'être sincère dans la représentation que l'on fait du monde, même si elle passe – et c'est heureux – par le prisme de notre subjectivité. Pour cela, il faudrait donc présenter un monde qui garde sa part de mystère et qui, de ce fait, invite le spectateur à s'attarder sur ce qui fait le mystère du monde, à ne pas se voiler la face le temps du film mais, au contraire, à chercher, avec le cinéaste et par son film, à soulever le voile des apparences. Amédée Ayfre, qui trouve ce concept au sommet dans le cinéma néoréaliste italien, l'explique très clairement dans un article :

> « Il y a surtout cette façon de prendre le contre-pied de l'analyse, de mettre fin à une vision cloisonnée de l'homme et du monde, de cesser de fouiller subtilement des « caractères » ou des « milieux », de mettre tout cela d'une certaine manière entre parenthèses, en essayant une appréhension totale, successivement totale, à la façon d'un être dans le temps, d'événements

[41] Amédée Ayfre, Une conversion aux images ? Op. cit., p. 12.

> humains concrets dans lesquels est co-présent le mystère entier de l'Univers. Autrement dit, à la clarté de la construction se substitue le mystère de l'être. »[42]

Ainsi, un principe important pour que le film laisse accéder à un mystère est de présenter une vision globale du monde et de l'homme, sans chercher à tout analyser et expliquer, sans réduire à des archétypes, des lieux communs ou des explicitations réductrices, simplificatrices. Par essence, l'œuvre d'art se situe au-delà du *logos* et nous considérons qu'elle peut aller plus loin que la raison dans la recherche de la vérité. Léon Chestov en explique ainsi la raison :

> « Les philosophes aspirent à expliquer le monde de façon à ce que tout devienne clair et transparent et que la vie ne recèle plus rien (ou le moins possible) de problématique ou de mystérieux. Ne faudrait-il pas, au contraire, s'attacher à montrer que cela même qui paraît aux hommes clair et compréhensible, est étrangement énigmatique et mystérieux ? Ne faudrait-il pas s'efforcer de se délivrer et de délivrer les autres du pouvoir des concepts dont la netteté tue le mystère ? Les sources, les racines de l'être sont en effet dans ce qui est caché et non dans ce qui est à découvert. »[43]

Ainsi, nous considérons qu'un certain type de cinéma peut désenchaîner le spectateur par d'autres moyens, d'une autre manière que ne pourrait le faire la philosophie. Il nous semble qu'un cinéaste est particulièrement maître dans l'art de rendre au monde son mystère ontologique et ainsi permettre aux spectateurs de s'élever spirituellement : il s'agit d'Andreï Tarkovski.

---

[42] Amédée Ayfre, « Néoréalisme et phénoménologie », art. cit., p. 10.

[43] Cité par Luca Governatori, in *L'art et la pensée. Andreï Tarkovski*, éd. L'Harmattan, coll. L'art en bref, Paris, 2002, p. 13.

Par ses films, Tarkovski désire nous faire éprouver l'insaisissabilité du monde. Pour cela, il procède à une mise en lumière du mystère ontologique du monde par ses choix de mise en scène. Loin de chercher à nous présenter, dans ses films, un monde qui soit clairement compréhensible, Tarkovski déréalise d'abord le monde en recomposant le réel pour nous le redonner tel qu'il est ontologiquement, c'est-à-dire profondément énigmatique.

> « Quelle chose fantastique que l'image ! Elle est en un sens plus riche que la vie elle-même, parce qu'elle exprime l'idée de la vérité absolue. Quel sens prend, par exemple, l'image de Léonard de Vinci ou celle de Jean-Sébastien Bach ? Absolument rien d'autre que ce qu'ils sont eux-mêmes tant ils sont indépendants. C'est comme s'ils voyaient le monde pour la première fois, sans qu'aucune expérience ait pu les alourdir. Leur regard est aussi singulier que le serait celui de nouveaux venus sur la terre[44] ! »

Ainsi, selon Tarkovski, ce qui fait la beauté d'une image c'est d'être pure parce que l'artiste qui la crée porte sur le monde un regard singulier qu'il livre au spectateur et qui prend en compte le mystère du monde et qui confère à l'image son caractère énigmatique. Nous l'avons évoqué plus haut : pour mettre en scène la présence divine, il est nécessaire que l'image invite le spectateur à y déceler des présences qui se devinent dans l'image mais qui sont en réalité au-delà de l'image.

Mais comment amener le spectateur à cet *au-delà* de l'image ?

---

[44] Andreï Tarkovski, *Op. cit.*, p. 132.

4. Emmener au-delà de l'image

Une image qui ne cherche pas à tout donner au spectateur, qui ne montre pas tout, porte en elle une certaine ambiguïté qui pose question et qui pousse le spectateur à s'interroger. Cela ne peut se faire que si le cinéaste laisse le spectateur libre, d'une certaine manière, en lui donnant une place, avec un espace d'interprétation plus ou moins vaste, dans sa contemplation de l'image. Le cinéaste propose sa propre vision du monde au spectateur, mais ne cherche pas à lui imposer une idée précise, il l'entraîne plutôt vers la contemplation. En effet, il lui donne le temps, par un traitement du rythme approprié, pour penser et vivre une expérience personnelle devant le film. Andreï Tarkovski écrit à ce sujet :

> « Quand le cinéma fixe son idée dans des formes qui ressemblent à la vie, et qu'il se concentre avant tout sur la perception émotionnelle, plutôt que sur la formule intellectuelle du « cinéma poétique » (en réalité souvent lourdement idéologique), le spectateur trouve alors le moyen de percevoir cette idée au travers de sa propre expérience personnelle[45]. »

Ainsi, Tarkovski privilégie les émotions plutôt que l'intellect – qui a une place importante malgré tout – afin de faire vivre au spectateur une véritable expérience. Alors, de lui-même, le spectateur percevra les idées du cinéaste. Mais cela nécessite un véritable travail de mise en scène pour que l'image possède cette ambiguïté qui lui fait contenir, en son sein, l'idée.

---

[45] Andreï Tarkovski, *Le Temps Scellé*, *Op. cit.*, p. 218.

5. Le signe au cinéma , trace terrestre de la présence divine ?

Nous l'avons vu, le cinéma a en lui des spécificités originales qui font de lui un art représentatif particulièrement intéressant à mettre en œuvre lorsqu'il s'agit de mettre en scène la présence divine. Notre prochaine partie s'attachera à concrétiser, par des analyses de séquences de films d'Andreï Tarkovski, ses spécificités dont nous avons discuté, en les confrontant avec les moyens techniques de la mise en scène déployés effectivement dans *Stalker* et *Le Sacrifice.*

Certains cinéastes, comme Robert Bresson avec sa mise en système du « Cinématographe[46] », ont cherché à le faire et l'ont fait avec une grande finesse. Robert Bresson disait : « *Je voudrais arriver à avoir autre chose sur l'écran que des corps en mouvement, je voudrais arriver à rendre sensible l'âme et cette présence de quelque chose de supérieur qui est toujours là et qui est Dieu*[47]. » Si l'œuvre de Bresson évolue et, tout en conservant une présence invisible ou une forme de spiritualité, se détache peu à peu de la croyance en Dieu, certains de ses films, par exemple *Le Journal d'un curé de campagne* où un doute profond assaille la foi du curé d'Ambricourt, prouvent que la présence de Dieu y est en filigrane et jamais de manière explicite.

---

[46] Robert Bresson, *Notes sur le Cinématographe,* Paris, Gallimard, coll. Folio, 1975, 144 p. Ce petit recueil de notes constitue un ensemble de réflexions du cinéaste sur sa vision du cinéma.

[47] Propos de Robert Bresson dans le film documentaire *Robert Bresson, ni vu, ni connu* (1965), de François Weyergans.

Si le cinéaste y parvient, c'est que ses images contiennent des signes. En effet, pour que l'image puisse renvoyer à un au-delà, il faut qu'elle contienne une trace qui fasse pressentir cet au-delà : c'est ce que l'on appelle un signe. Selon saint Thomas d'Aquin, le signe est

> « ce par quoi on parvient à la connaissance d'autre chose. » Le signe « fait connaître en présentant l'objet, c'est-à-dire en en offrant une similitude qui rend manifeste à une puissance connaissante une chose qui, sans cela, demeurerait cachée[48] ». Le signe ne se fait pas connaître, mais manifeste un autre, contrairement à la figure qui manifeste sa propre substance[49]. **»**

Ainsi, le signe est là pour manifester quelque chose qui possède sa propre substance mais qui resterait invisible sans le signe. Celui-ci permet une transcendance dans le sens que lui donne le philosophe Emmanuel Levinas, selon qui « elle renvoie au mouvement de traversée (*trans*), mais aussi à celui d'une montée (*scanda*). Elle évoque donc une idée de dépassement, de mouvement qui porte vers le haut, ou de geste qui porte au-delà[50]. »

---

[48] Aimon-Marie Roguet, Appendice II, *Somme théologique*, Des Sacrements, Paris, 1951, p. 268.

[49] Bertrand Bacqué, *Filmer l'Invisible : vers une esthétique théologique : le cinéma de Robert Bresson et d'Andrei Tarkovski*, Thèse en lettres modernes, Université de Genève, 2007, p. 20, [consultée le 01/02/2016], disponible à l'adresse : https://archive-ouverte.unige.ch/unige:79/THESIS

[50] Eric Lacombe, Le régime ascétique de l'image au cinéma : Robert Bresson, Carl Th. Dreyer, Bruno Dumont et les frères Jean-Pierre et Luc Dardenne [en ligne], Thèse en Sémiologie, Université du Québec à Montréal, 2014, p. 5 [consultée le 01/02/2016], disponible à l'adresse : http://www.archipel.uqam.ca/7149/1/D2754.pdf

6. Créer une icône cinématographique qui soit habitée

Andreï Tarkovski crée, lui aussi, des images qui contiennent un au-delà, mais dans son cinéma, cela passe essentiellement par le symbole. « « Symbolique » non pas au sens – qu'il rejette à juste titre – de la création de concepts univoques et de signifiants clos à décrypter, mais au sens premier du terme grec (*sumbolon*) : ce qui relie l'extérieur à l'intérieur, l'en-bas et l'en-haut, l'en-deçà et l'au-delà, l'humain et le divin[51]. » Contrairement au signe « tout entier clarté, connaissance de l'autre[52] », il recèle dans l'exercice même de sa symbolisation « une certaine opacité et obscurité, il résiste à se laisser exactement mesurer par le signifié ; en outre, sa symbolisation est indéterminée, alors que la signification du signe est parfaitement nette[53]… »

> « Ce travail de symbolisation et de dévoilement ontologique, Tarkovski le réalise par ce qu'il appelle la « figure cinématographique[54] ». « Créée pendant le tournage et n'existant qu'à l'intérieur du plan[55] » qu'elle déborde de tous côtés, celle-ci est au cinéma ce que l'icône est à la peinture. Leur rôle est identique : rendre visible l'invisible, manifester le spirituel dans la matière, faire sentir l'incréé à travers le créé. Toutes deux visent non pas une reproduction mimétique et naturaliste du réel, mais une révélation de son être intérieur, de son mystère, de sa vérité ineffable à travers une recréation poétique, une recomposition hautement stylisée. Leurs moyens cependant sont différents. L'icône travaille avec l'espace (l'à-plat, la perspective inversée) et la symbolique

---

[51] Michel-Maxime EGGER, « La célébration du mystère de l'Être », in *Nunc, revue verticale*, n° 11, Clichy, éd. de Corlevour, 2006, « Numéro spécial Andreï Tarkovski », p. 58.

[52] Aimon-Marie Roguet, Appendice II, *Somme théologique*, Des Sacrements, Paris, 1951, p. 317.

[53] Ibidem.

[54] Andreï Tarkovski, « De la figure cinématographique », in *Andreï Tarkovski*, Dossier Positif-Rivages, 1988, p. 70.

[55] Ibidem.

> des couleurs, la « figure cinématographique[56] » avec le temps. Elle est de la « sculpture avec le temps pour le matériau[57] »[58]. »

Ainsi, Michel-Maxime Egger nous ouvre ici une piste fondamentale : il suggère que, pour mettre en scène la présence divine, cela nécessite un traitement particulier du temps. En effet, si l'on considère que Dieu est hors du temps et éternel, une possibilité pour rendre sensible la présence divine serait d'atteindre à une temporalité qui rend sensible cette idée.

Conclusion

Ainsi, nous l'avons vu, représenter Dieu directement au cinéma fait courir au cinéaste le danger de tomber dans l'idolâtrie en enfermant Dieu dans une image, un objet. En voulant tout montrer, y compris ce qui n'est pas perceptible, on donne toutes les réponses au spectateur mais, en fin de compte, c'est comme si l'on recouvrait la pellicule d'un vernis superficiel. On comble ainsi toute possibilité d'espace-temps où puisse être évoqué Dieu et, en procédant de la sorte, on éteint la question de Dieu qui n'a plus sa place. Il faut donc rendre vive cette question en aménageant un espace-temps où il puisse être convoqué.

---

[56] Ibidem.

[57] Ibidem.

[58] Michel-Maxime EGGER, « La célébration du mystère de l'Être », in *Nunc, revue verticale*, n° 11, Clichy, éd. de Corlevour, 2006, « Numéro spécial Andreï Tarkovski », p. 59.

PARTIE II

UN ESPACE-TEMPS SPÉCIFIQUE POUR LAISSER UNE PLACE À LA PRÉSENCE DIVINE

Introduction

La partie précédente nous a permis d'établir qu'un film qui voulait représenter *directement* Dieu tombait dans le piège de l'idolâtrie en l'enfermant dans une représentation. Alors que, nous l'avons vu, la représentation de Dieu au cinéma semble poser un vrai défi au cinéma puisqu'il semble difficile de le montrer à l'image comme au son sans réduire son mystère à un objet bien défini. Ainsi, plutôt que de montrer Dieu, nous pourrions peut-être chercher à laisser une place à la *présence divine*, immatérielle mais discernable. Cette place, pour exister dans le film, doit s'incarner de façon spatio-temporelle. Pour cela, il faudrait donner une temporalité qui permette à la présence divine de s'incarner ainsi qu'un espace dans lequel cette présence puisse se déployer.

Nous l'avons vu, le cinéma trouve sa spécificité dans l'impression de réalité qu'il produit. Cette capacité à reproduire fidèlement le réel passe par son aptitude à restituer le mouvement qui n'est autre que « le déplacement (d'un corps) par rapport à un point fixe de l'espace et à un moment déterminé[59] ». Ainsi, le mouvement n'existe que sur un repère spatio-temporel. La reproduction du mouvement donne ainsi la possibilité au cinéma de reproduire le temps et de

[59] Définition du CNRTL [En ligne], consulté le 12 avril 2016, http://www.cnrtl.fr/definition/mouvement

jouer avec lui. L'acte même de regarder un film permet de voir sur l'écran des personnes qui ont été présentes à un moment donné dans tel décor, devant la caméra, mais qui ne le sont plus.

> « Sans doute, la présence d'autrui qu'elle [l'image photographique] permet sera toujours une représentation, et on y perd cette simultanéité, cette temporalité commune caractéristique de la présence dialoguante, mais ce qu'elle nous donne de lui, c'est non seulement son *regard*, sa *voix*, ses *gestes* transmis à travers une certaine profondeur de temps qui les déforme à peine, mais c'est *sa forme temporelle, son style de durée*, ce qui est bien sans doute l'élément le plus caractéristique par lequel puisse se révéler à nous une présence singulière. La médiation filmique occupe donc une place assez particulière parmi tous les moyens qui nous sont offerts pour entrer en contact avec le prochain. Présence en image si l'on veut, dans la mesure où l'original n'est *plus là* et où, en conséquence, on ne peut plus agir sur lui, mais présence réelle aussi, et physiquement réelle. (…) Si le « double » de l'être ainsi réalisé est bien une émanation de l'original, il n'est pas pour autant automatiquement le véhicule de sa présence[60]. »

Le cinéma joue donc un jeu trouble avec le temps en lui permettant de véhiculer des présences qui ne sont *plus là*, de faire rejouer à nouveau une même scène qui a réellement existé, un jour. En ayant ainsi cette capacité à retenir, en quelque sorte, le temps qui nous échappe, le cinéma interroge sur la vie même.

Andreï Tarkovski, dans ses écrits, met le temps au centre de sa pratique de cinéaste. Dans son article « De la figure cinématographique », il écrit : « *De la sculpture avec le temps comme matériau, voilà ce qu'est le montage, voilà ce qu'est la figure cinématographique*[61]. »

---

[60] André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Chapitre I « L'ontologie de l'image photographique », Paris, 7ème Art.

[61] Andreï Tarkovski, « De la figure cinématographique », *Op. cit.*, p. 70.

Ainsi, la « figure cinématographique » travaille avec le temps et le sculpte. « Le temps non pas comme *chrónos*, mesuré par le balancier mécanique de l'horloge, mais comme *kairós*, occasion et instant gonflé de présence. C'est par cette sculpture du temps que l'image acquiert « la forme visible du réel », devient un « reflet vivant de la vie[62] », la « figure de la vie-même[63] »[64].

Kairós est un terme grec qui signifie « temps favorable », « occasion opportune ». Contrairement à *chronos* qui désigne le temps matériel de l'existence humaine qui peut être mesuré, *kairós* correspond à une autre approche plus spirituelle, plus intérieure du temps : c'est le temps de Dieu par excellence. Dans la Bible, le mot *kairós* est réservé pour désigner le moment qui advient, le moment que l'on attend depuis longtemps, celui de l'action salvifique, c'est-à-dire l'intervention de Dieu par l'incarnation rédemptrice et la parousie[65] finale.

Dans la mythologie grecque, *Kairós* est le dieu de l'occasion opportune, un petit dieu ailé qu'il faut saisir par les cheveux lorsqu'il passe fugitivement près de nous. Mais, le plus souvent, soit on ne le voit pas, soit on le voit mais on ne fait rien. *Kairós* a donné le terme latin *opportunitas* qui signifie opportunité, saisir l'occasion.

Le *kairós* ne s'intéresse donc pas à la mesure du temps, mais à sa qualité. En effet, par sa qualité, le *kairós* est un temps qui peut être dilaté. Ce peut être le cas lors d'une expérience esthétique, d'une expérience de l'altérité – communion avec les autres – voire de l'Altérité –

---

[62] Ibidem.

[63] Ibidem.

[64] Michel-Maxime EGGER, « La célébration du mystère de l'Être », *Op. cit.* p. 59.

[65] Parousie : « retour glorieux du Christ sur terre, à la fin des temps. » (CNRTL)

communion avec Dieu dans la prière. Ce temps est donc vécu lorsqu'on pense à ce qui n'est pas soi, mais qu'on se tient dans un rapport avec l'altérité. Le *kairós* n'est plus le temps de la survie comme l'est le *chronos* ; c'est le temps de la vie.

Cette approche étymologique nous conduit donc à penser qu'il existe un temps spécifique pour Dieu qui est éternel et qui est donc au-delà de la notion humaine de temps (*chronos*). De plus, *kairós* induit une temporalité difficilement saisissable, fugitive. Dans ce cas, comment rendre compte de cette temporalité particulière dans un film pour mettre en scène la présence divine ?

Pour passer d'une logique narrative du *chronos* à une logique narrative du *kairós,* peut-être faut-il briser la logique narrative classique qui nous présente un temps qui est fonctionnel parce qu'il cherche à clore le récit érotématique, c'est-à-dire répondre à toutes les questions soulevées par le récit. Il manque alors au récit une dimension spirituelle qui nous échappe.

Une manière d'y introduire cette dimension consiste à rompre le temps du récit classique en y insérant un temps qui est comme un surplus au temps du film, un temps suspendu qui évoque l'éternité, un temps qui se présente comme une occasion à saisir : ce sont des « brèches dans le temps ». Dès lors, une question doit être résolue : comment créer une brèche dans le temps au cinéma ?

CHAPITRE 1

Créer des brèches dans le temps pour laisser une place à la présence divine

« *Ô temps ! suspends ton vol, et vous, heures propices !*
Suspendez votre cours :
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours ! »

Alphonse de Lamartine, « Le lac »

Une brèche dans le temps survient lorsque la continuité du récit est brisée et qu'une autre temporalité est introduite ponctuellement, temporairement. C'est ce que nous pourrions appeler un moment contemplatif, c'est-à-dire un temps du film où la course à la clôture du récit érotématique va être suspendue au profit d'autre chose : la survenue de la *présence divine,* dans un temps du kairós.

1. La logique narrative poétique chez Tarkovski, terreau des brèches

Selon Andreï Tarkovski, la « dramaturgie traditionnelle[66] » consiste à relier les images de manière « linéaire »[67]. Selon lui, « une telle logique de l'action ne prend pas en compte toute

[66] Andreï Tarkovski, *Le Temps Scellé*, *Op. cit.,* p. 27.

[67] Ibidem.

la complexité de la vie. »[68] La dramaturgie traditionnelle, telle que l'a définie Aristote dans sa *Poétique* s'attache aux relations de cause à effet. Elle tente d'expliquer les causes de telle action du personnage, et de cette action découlent des conséquences qui se veulent logiques. C'est le cas pour la dramaturgie du film *Les Dix commandements* de Cecil B. DeMille. Par exemple, si l'on considère du point de vue de la narration la séquence dans laquelle Moïse est sauvé des eaux, on remarque que les éléments narratifs s'enchaînent dans des relations de cause à effet. En effet, c'est parce qu'un prêtre prédit à Pharaon qu'un hébreu venant de naître libérera son peuple de l'oppression des Égyptiens que Pharaon donne l'ordre de tuer tous les nouveau-nés mâles. Et c'est parce que Pharaon demande à tuer tous les nouveau-nés mâles que la maman de Moïse met son fils dans un panier d'osier, qu'elle dépose ensuite dans le fleuve. C'est pour cela que la sœur de Moïse suit le panier et s'assure que son frère sera sauvé. C'est ainsi que l'on sait que c'est la fille de Pharaon qui recueille l'enfant et décide de l'élever comme son fils. Et c'est ainsi qu'on sait que les dieux sont plus forts que les hommes et que le destin prédit va se réaliser. Ce principe de cause à effet qui régit toutes les séquences du film crée une continuité d'un mouvement qui va sans cesse vers la clôture du récit. Par cette méthode analytique de la psychologie des personnages et du fonctionnement de la société, le cinéaste cherche à les cerner pour présenter au spectateur un univers abouti et fouillé.

Si ce classicisme de la narration reproduit assez fidèlement le récit biblique dans son enchaînement, cette forme de récit est déjà plus faible lorsque Dieu intervient puisqu'aucune cause ne l'introduit. En effet, dans le Livre de l'Exode, la théophanie est introduite sans aucune relation de cause à effet :

---

[68] *Ibidem,* p. 28.

> « [1] Moïse faisait paître le petit bétail de Jéthro, son beau-père, prêtre de Madian; il l'emmena par-delà le désert et parvint à la montagne de Dieu, l'Horeb. [2] L'Ange de Yahvé lui apparut, dans une flamme de feu, du milieu d'un buisson. Moïse regarda: le buisson était embrasé mais le buisson ne se consumait pas[69]. »

Dans le récit biblique, la présence divine ne vient donc pas en réponse à une cause mais elle surgit soudain. Cet effet de style littéraire nous suggère une piste possible pour le cinéma. Ainsi, lorsqu'il s'agit de mettre en scène la présence divine, insaisissable, une alternative à la logique narrative aristotélicienne nous semble particulièrement adaptée : la logique narrative poétique.

La logique narrative poétique consiste à faire apparaître des éléments qui ne font pas directement avancer le récit, comme si le temps était tout à coup suspendu au profit d'autre chose. Dans une logique narrative classique, le récit tend vers sa clôture érotématique, en cherchant régulièrement à répondre aux questions qu'il a posées. Dans une logique narrative poétique, au contraire, certaines questions peuvent rester sans réponse, plus encore dans certaines séquences qui suspendent le temps du récit. Dans *Le Sacrifice* (1986) d'Andreï, par exemple, le protagoniste, Alexandre, devant une catastrophe nucléaire imminente menaçant son pays, se met à prier. La séquence suivant la prière, au lieu d'apporter des réponses, entraînent une multitude de questions. En effet, les images en noir et blanc font place à la couleur et montrent Alexandre dans ce qui semble être un autre espace-temps : on passe en effet de l'été à l'hiver et d'une maison confortable en une maison inondée. On ne comprend donc pas ce qui arrive au personnage, si ce qui se passe est réel ou non, et enfin, ce que fait

[69] Ex 3, 1-2.

Alexandre ne trouve pas de sens : il semble chercher quelque chose dont le spectateur ignore la nature, et il ne le trouve pas.

Si Andreï Tarkovski privilégie la liaison et la logique poétique, c'est qu'il considère que c'est là « une manière de traiter le matériau cinématographique qui sait mettre à nu la logique de la pensée[70]. »

> « L'artiste, dès lors, est non seulement explorateur de la vie, mais aussi créateur de valeurs spirituelles et de cette beauté que seule la poésie peut faire naître. De tels artistes sont capables de saisir tout ce qui relève de l'organisation poétique dans le quotidien et ils dépassent les limites de la logique linéaire. Ils transmettent dans leur complexité, et leur vérité, toutes les liaisons subtiles et les phénomènes profonds de la vie[71]. »

Le film qui suit une telle logique permet ainsi de faire apparaître ce qui, dans la réalité, est invisible. « Si la suite chronologique est brisée, un monde différent de celui de l'action apparaît le long des brisures. Ce monde est toujours plus spirituel et plus intérieur que le monde pratique[72]. » Il peut s'agir de souvenirs ou de rêves.

Dans *L'Enfance d'Ivan,* Ivan rêve à plusieurs reprises de sa maman quand elle était encore vivante, à partir de ses propres souvenirs. Mais le récit reste assez classique dans sa forme et ses rêves permettent de mieux comprendre Ivan et ses actions. Il ne s'agit donc pas de pures pauses contemplatives.

Dans *Le Miroir*, souvenirs et rêves surgissent à plusieurs reprises, sans que l'on puisse toujours les distinguer. Ces séquences ne répondent pas à des questions posées par le récit

---

[70] Andreï Tarkovski, *Le Temps Scellé, Op. cit.*, p. 28.

[71] *Ibidem*, p. 29-30.

[72] Andràs Bàlint Kovàcs, Szilàgyi Akos, *Les Mondes d'Andreï Tarkovski,* éd. L'Âge d'Homme, coll. Histoire et Théorie du Cinéma, p. 42.

pour le faire avancer, elles interrogent plutôt, tout en tissant des liens complexes et souvent implicites avec les autres séquences. Elles rompent la suite chronologique. Là-encore, il ne s'agit pas de pauses contemplatives à proprement parler puisque le récit est basé, dans sa totalité sur ce type de séquences. Pour véritablement être une pause contemplative, une telle séquence doit donc surgir dans une suite chronologique plus classique.

Mais tous les films d'Andreï Tarkovski ne rompent pas la suite chronologique par des *flash-backs* ou des *flash-forwards* mêlant ainsi, dans le récit, passé, présent et futur. Certains de ses films – *Stalker*, *Nostalghia* et *Le Sacrifice* – ont un déroulement chronologique classique, sans retour en arrière ou saut en avant : tout s'y déroule au présent. Ainsi, lorsque des images atemporelles surviennent, ce sont là de véritables brèches dans le temps, puisqu'elles ne cherchent pas à clôturer une question narrative. Néanmoins toutes ces brèches, sans toujours s'établir clairement comme rompant la suite chronologique, n'en créent pas moins une sensation de « changement de repère temporel ». Nous sommes en effet incapables de savoir ni quand l'événement qui survient a lieu, ni comment l'ordonner précisément aux autres.

Dans *Le Sacrifice* (1986), le scénario observe une continuité narrative, dans une très grande simplicité puisqu'il respecte l'unité de temps et de lieu. Mais, de temps en temps, certaines séquences surgissent et répondent d'une manière moins classique au récit car elles ne sont pas faites pour apporter des réponses mais posent de nouvelles questions qui ne pourront être résolues que par un effort du spectateur et encore, seulement partiellement.

Par exemple, à trois reprises une séquence en noir et blanc surgit : la première fois, lorsque le protagoniste, Alexandre, perd connaissance dans les bois, la seconde fois, après qu'il ait prié, et, une dernière fois, après qu'il ait fait l'amour avec Maria.

Les première et dernière fois, les séquences qui nous sont présentées semblent adopter le « point de vue de Dieu[73] » par la plongée totale de la caméra. Les scènes qui s'y déroulent semblent être des événements apocalyptiques : la première fois, de nombreuses personnes courent dans tous les sens dans une rue, de façon extrêmement chaotique, sans aucune logique. La troisième fois, la même rue nous est présentée mais, cette fois-ci, complètement déserte. A chaque fois, les scènes sont tournées avec un léger ralenti et une désynchronisation du son donnant l'impression que c'est le temps du *kairós* qui s'y déploie. Il est impossible de situer avec certitude cet événement dans le temps, par rapport au récit du film.

10. Séquence N&B n° 1, *Le Sacrifice*

11. Séquence N&B n° 3, *Le Sacrifice*

La seconde fois où la séquence en noir et blanc survient, Alexandre y est présent, avec le même visage : ce n'est donc *a priori* ni un flash-back, ni un flashforward. Certains théoriciens les évoquent comme des séquences de rêve, mais toujours avec beaucoup de précautions, en nuançant leur propos[74]. Notre point de vue est que, dans ces séquences, notre jugement est

[73] En anglais, une plongée totale peut être appelée « *high-angle shot* », mais aussi « *bird's eye view* », mais encore « *God's eye view* » en se référant au fait que seul un oiseau ou Dieu puisse avoir ce point de vue sur le monde.

[74] Par exemple, Julia Shpinitskaya écrit : « *Il s'agit de l'une des séquences les plus longues du film, que l'on appellera celle du rêve d'Alexandre, par commodité, sans que l'on puisse clairement distinguer ce qui relève du rêve ou de la veille tant l'un et l'autre semblent y dissoudre leurs frontières habituelles.* », dans l'article

suspendu en ce qui concerne la place temporelle de la séquence et qu'ainsi la suite chronologique n'est peut-être pas littéralement « brisée » mais tout du moins suspendue.

Pour cette raison, ces séquences donnent l'impression de « pauses contemplatives » au sein du film. Si nous les appelons ainsi, c'est en raison de l'attention accordée aux détails et à l'attitude contemplative d'Alexandre qui se rend présent à son environnement par son regard. Nous les appelons « pauses » car ces séquences suspendent le récit et ne font pas avancer la narration comme le ferait une dramaturgie classique.. Pour le spectateur, cependant, il ne s'agit nullement d'une pause puisqu'une multitude de micro-événements chargés de mystère surgissent, sans être suivis de réponses. Ce surgissement donne ainsi l'impression que quelque chose d'important se joue, de manière invisible, et c'est cette séquence qui rend cet événement perceptible.

Étudions à présent de plus près ce que sont ces brèches dans le temps et comment nous pouvons les faire apparaître dans un film, en nous appuyant sur un des films d'Andreï Tarkovski : *Le Sacrifice.*

2. Comment créer « une brèche dans le temps » ?

Le Sacrifice raconte l'histoire suivante : Alexandre, un homme d'une cinquantaine d'années, s'est retiré avec sa famille sur une île suédoise, pour y habiter. Ce jour-là, tous apprennent par

---

« Approcher l'irréel. Aspects du naturalisme sonore dans les films d'Andreï Tarkovski », in *Ligéia,* « Dossier Art et Bruit », n° 141-144, p. 12.

la télévision qu'une catastrophe nucléaire va survenir. Cette nouvelle les bouleverse tous et va ébranler le scepticisme d'Alexandre qui se met soudain à prier, confiant ses proches et l'humanité entière à Dieu. Épuisé par ces événements, il s'affale sur un divan et s'endort. C'est à ce moment-là que survient la première « brèche dans le temps » du film.

Cette brèche est marquée par une rupture mais cette rupture se fait progressivement. Tout d'abord, des événements étranges nous avertissent. La lumière du jour baisse significativement, plongeant la pièce dans l'obscurité et, dans le même temps, des chants s'élèvent. Ces chants nous renvoient, de mémoire, à la « forêt qui chante » mystérieusement puisque nous assistions à ce phénomène étrange dans une séquence précédente. Puis, nous entendons distinctement des objets métalliques tomber sur le sol et rouler (des pièces de monnaie ?) sans savoir d'où cela provient, ni ce que cela signifie.

Immédiatement après, une voix féminine se fait entendre « Victor, aide-moi ! » et se révèle alors être un raccord son nous faisant ainsi passer à un autre lieu par un gros plan sur Marta, la fille d'Alexandre. Son cri d'appel à l'aide fait écho à celui qu'a lancé, un peu plus tôt, Alexandre dans sa prière : « Seigneur, aide-moi ! ». Le cri de Marta résonne étrangement puisqu'elle ne fait pas appel à son père qui vient de s'offrir en holocauste à Dieu dans sa prière, mais à Victor, ami et invité de ses parents, et qui, en tant que médecin l'avait auparavant calmée d'une piqûre anesthésiante. Marta a le regard vide et semble perdue dans sa solitude, comme si elle s'était réfugiée dans les effets des drogues de Victor. Ainsi, elle semble flotter au-dessus de la réalité. Elle ôte ses vêtements tout en marchant dans sa chambre quand, soudain, elle se sait observée.

Cet enchaînement d'événements confère à la séquence une atmosphère étrange car, si le son les relie par des raccords, ces plans semblent déconnectés les uns des autres, sans lien de cause à effet. Cet effet de déconnection dénote avec tout ce que le film a présenté jusqu'à

présent d'autant que ce qui nous est donné à voir est d'une grande intensité. En effet, les personnages sont filmés dans leur solitude et dans des moments d'intimité extrême : la prière pour Alexandre (fig. 12 & 13), ainsi que la fragilité et la nudité totale pour Marta (fig. 14 & 15). Et, juste un peu plus tôt dans le film, nous avions déjà eu accès à l'intimité d'un personnage, celle de Petit Garçon (le fils d'Alexandre) qui pense, allongé dans son lit (fig. 16 & 17). Le plus frappant, c'est que ces trois personnages n'agissent pas réellement et semblent tendus vers autre chose, comme s'ils étaient en attente.

12. Alexandre prie, *Le Sacrifice*

13. Alexandre prie, *Le Sacrifice*

14. La détresse de Marta exprimée face caméra

15. Marta, entièrement nue, *Le Sacrifice*

16. Petit Garçon pense, dans son lit, *Le Sacrifice*

17. Petit Garçon pense, dans son lit, *Le Sacrifice*

De plus, plus aucun repère temporel ne nous est donné clairement : la lumière de jour a fait place à l'obscurité. Peu après, le chamboulement des repères temporels se confirme lorsque la séquence se poursuit à l'extérieur : dehors, la terre est recouverte de neige alors que, jusqu'à présent, l'histoire se déroulait en plein été, durant une journée unique.

D'autres changements brutaux sont introduits dans les plans suivants : après le plan sur Marta (fig. 18), suit son « contre-champ » qui se fait par un raccord regard : Marta se sent observée et se retourne brusquement, un plan en noir et blanc succède alors en *cut* : un homme fait face, il se détourne vivement et s'enfuit dans un couloir en inondé (fig. 19).

18. Marta se sait soudain observée, *Le Sacrifice*

19. Un homme fait volte-face et s'enfuit, *Le Sacrifice*

Le changement d'espace (nous ne sommes plus dans la maison d'Alexandre telle que nous la connaissons) et l'introduction du noir et blanc marquent une rupture forte : à présent, la brèche est ouverte et nous y plongeons brusquement, sans savoir s'il s'agit d'un passé, d'un futur ou du rêve d'un des personnages. Nous remarquons que cette brèche survient à un moment où le personnage n'agit pas sur son environnement, qu'il y est passif. Il semble ainsi se rendre présent à quelque chose d'invisible pour le spectateur.

Ainsi, pour introduire une brèche dans le temps, on pourrait parler d'une transition progressive plutôt que d'une rupture franche. Cette transition se fait par de petits à-coups brutaux : la survenue d'un son hors-champ et non-localisable, des visages insaisissables quand Marta se détourne et s'éloigne dans l'arrière-plan, puis quand l'homme du couloir inondé fait volte-face avant que nous ayons pu l'identifier) et enfin, la chute soudaine du rideau d'une fenêtre qui nous fait découvrir Alexandre marchant dans la neige. Lorsqu'Alexandre priait, sa voix seule perçait un silence total, lors de la survenue de la séquence suivante, les bruitages font alors irruption, et d'autant plus violemment que le mixage les amplifient et les isole un à un. De même, après ce long plan-séquence de prière, voici que les plans, soudain très courts se succèdent brutalement.

Soudain, nous reconnaissons clairement l'espace : les alentours de la maison d'Alexandre et la caméra s'attarde sur des détails : la boue et les objets qui y traînent, tout comme le son se focalise de plus en plus sur les bruits de l'environnement : le bruit de succion provoqué par les pas dans la boue, l'écoulement goutte-à-goutte d'une eau hors-champ, et enfin, la forêt qui « chante » de plus belle.

Ainsi, la brèche dans le temps peut naître au sein d'une logique narrative poétique et se caractérise par le fait que le temps du récit soit tout à coup suspendu au profit du *kairós.* Ce

temps particulier survient lorsqu'un personnage apparemment inactif semble se rendre présent à quelque chose d'invisible pour le spectateur. Cette brèche dans le temps survient alors, progressivement, par des petites ruptures brutales qui interviennent par à-coups et conduisent peu à peu à une perte de repères temporels. Les brèches dans le temps bénéficient donc d'un traitement bien particulier. Andreï Tarkovski parlait d'une nécessité que le temps s'écoule dans le plan « de façon digne et indépendante ». Si le cinéaste parle d'appliquer sa théorie à tous ses films, nous verrons qu'il existe une manière extrême de le faire lorsqu'il s'agit des brèches dans le temps.

3. L'écoulement du temps « de façon digne et indépendante »

À la suite de la séquence de la prière d'Alexandre, nous découvrons, dans le film, que le monde réel, si l'on est attentif, est habité par une présence invisible. C'est le même monde mais il est donné à voir avec une perception différente, et notamment une perception du temps différente. Le fait que la perception du temps soit tout à coup comme transfigurée s'explique par le fait que ce temps des pauses contemplatives s'inscrit, non pas dans une volonté de faire avancer le récit, mais dans une volonté de lui donner une autre raison d'être. Celle-ci est peut-être d'essayer d'amener le spectateur dans une relation réflexive pure et de venir ainsi interroger radicalement sa propre identité. Ainsi ce qui est singulier, ce n'est pas la relation réflexive – celle-ci est présente dans tous les films, à divers degrés – mais c'est sa radicalité. Celle-ci soulève des questions troublantes et subversives : « pourquoi je (moi, spectateur) ? Qu'est-ce qui est important dans ma vie ? »

> « Qu'est-ce qui conduit les gens au cinéma ? (…) Il faut partir du principe de base du cinématographe qui a quelque chose à voir avec le besoin qu'éprouve l'homme de maîtriser, de connaître le monde. Je crois que la motivation principale d'une personne qui va au cinéma est la recherche du temps : du temps perdu, du temps négligé, du temps à retrouver. Elle y va pour chercher une expérience de vie, parce que le cinéma, comme aucun autre art, élargit, enrichit, concentre l'expérience humaine. Plus qu'enrichie, son expérience est rallongée, rallongée considérablement[75]. »

Ainsi, cette expérience de vie que recherche le spectateur en allant au cinéma, il s'y trouve confronté de plein fouet avec les brèches dans le temps. Comme le personnage, le spectateur se trouve face à un vide existentiel plus ou moins comblé par certaines réponses comme, par exemple, celle de la présence de Dieu parmi les hommes. Ce temps suspendu est typiquement celui du *kairós* où l'homme n'a plus aucune accroche matérielle et doit faire face à ce qui est invisible. Cette extraction du *chronos* confère au temps la « dignité » dont parle Andreï Tarkovski dans *Le Temps scellé* qui parle de laisser s'écouler le temps « d'une manière digne et indépendante ».

Mais comment donner au temps son indépendance ? La logique poétique telle que nous l'avons décrite, qui est celle des films de Tarkovski, nous semble être une logique de liberté, propre à laisser place à une temporalité libérée de règles classiques rigides.

a. Temps vertical

> « La poésie parvient à suspendre le cours « horizontal » du temps et à installer un temps vertical, qui tend vers la profondeur et vers l'infini des sentiments, des réalités qu'elle évoque. Pour construire ce temps vertical, le poète doit renoncer et réfuter d'autres temporalités. Selon

[75] Andreï Tarkovski, *Le Temps Scellé*, *Op. cit.*, p.75.

> Bachelard, il doit prendre les habitudes suivantes : « ne pas référer son temps propre au temps des autres », « ne pas référer son temps propre au temps des choses », et enfin tenter même de « ne pas référer son temps propre au temps de la vie[76] »[77].

Il s'agit donc de privilégier un temps *vertical* mais ce temps vertical est aussi celui du mythe, qui peut être incarcérant. Il convient donc de dissocier l'un (le temps de l'individu résistant au flux et à la normalisation) de l'autre (celui de l'enfermement dans un ordre qui se prétend immuable) et d'analyser les circulations, les actes d'appropriation, de détournement de l'autre par l'un pour instaurer un rapport transcendantal dans le film, qui puisse amener le spectateur à l'idée d'une présence divine. Le temps vertical ne peut pas être mesuré, ni être rapporté à un quelconque étalon. Ce temps *vertical* est celui du *kairós* en tant qu'il ose s'extraire de la matérialité de la vie et ses aspects fonctionnels qui sont de l'ordre de la survie, pour tenter d'approcher l'essence même de la vie. Le temps *vertical* nous donne la sensation d'une multitude condensée d'événements qui surviennent, malgré l'absence apparente d'action.

Par exemple, dans la séquence suivant la prière d'Alexandre dans *Le Sacrifice,* la brèche dans le temps apparaît comme une succession d'événements qui se succèdent dans un temps très condensé, comme une multiplicité de simultanéités en un instant. Par exemple, un gros plan s'attarde sur les pieds d'Alexandre qui marche dans la boue (fig. 20), jusqu'à ce que l'on découvre des détritus à moitié engloutis. Les mains d'Alexandre surgissent soudain pour extirper ces détritus de la boue et le son nous focalise sur cette boue (fig. 21). Mais, dans le même temps, surgit soudain, à nouveau et avec insistance, les chants d'appel suédois.

---

[76] Gaston Bachelard, *L'intuition de l'instant,* Paris, Livre de Poche, Biblio, Essai, 1994, p. 106.

[77] Macha Ovtchinnikova, *La Révélation du temps par les figures sonores dans les films d'Andreï Tarkovski et d'Andreï Zvaguintsev*, Paris, éd. Lettmotif, coll. Thèses, 2014, p. 72.

Alexandre cherche alors du regard la source de ces chants. Nous assistons ainsi à un empilement d'événements car ce phénomène se répète sans cesse.

20. Alexandre marche dans la boue, *Le Sacrifice*

21. Alexandre extirpe des détritus, *Le Sacrifice*

22. Alexandre est interpelé par les chants d'appel, *Le Sacrifice*

De plus, ce gros plan se termine sur le regard d'Alexandre, interpellé par les chants d'appel (fig. 22), et le plan suivant est un plan d'ensemble, toujours sur Alexandre mais à un autre moment et à un autre endroit : il se tient en effet debout, près d'un gros arbre, à la recherche des voix chantantes qui semblent l'appeler. Ainsi, l'événement est à la fois relié par le son, et disjoint par l'image : nous sommes incapables de nous repérer temporellement dans cette séquence qui ne comporte ni mesure, ni étalon du temps pour s'y situer.

Enfin, l'attitude d'Alexandre et ses actions introduisent un rapport particulier à la vie puisque tout son agissement semble ne répondre à aucune fonctionnalité : il semble en quête de

découvrir l'origine des voix qui chantent, sans pour autant manifester une attitude déterminée dans ce but. Il semble au contraire ouvert à tout ce qu'il découvre – les détritus dans la boue, les chants – et continuellement en mouvement – il marche – sans pourtant avoir une quelconque direction déterminée – il semble tourner en rond. Cette non-fonctionnalité de l'action établit ainsi le personnage dans un temps indépendant d'une vie où tout fonctionnerait par lien de causalité. Au contraire, dans cette séquence, chaque événement semble survenir sans cause définie, comme s'il survenait d'une puissance supérieure libre de toute contrainte, libérée du *chronos*.

b. Effet de rupture

En libérant le temps de tout étalon, et ainsi en construisant sa verticalité un film peut parvenir à lui donner une indépendance. Mais l'indépendance du temps, pour un film, s'acquiert aussi par des effets de rupture qui cassent la grammaire classique du cinéma, déstabilisant ainsi les attentes du spectateur.

Cela passe par des changements de rythme patents entre des scènes nerveuses après lesquelles survient soudain une séquence où s'impose une sérénité nouvelle.

C'est le cas dans *Stalker*, par exemple, lorsque le Stalker, l'Ecrivain et le Professeur, après une course effrénée en voiture, pénètre enfin dans la Zone. « Pour Tarkovski, il semble que le flux à l'œuvre dans ses plans, et particulièrement lors des décélérations, dise le contact avec

l'au-delà[78]. » Lors de la course poursuite, les mouvements de caméras sont nombreux, rapides et saccadés, le montage fait succéder de nombreux plans courts et les bruitages violents fusent dans tous les sens : bruits de moteur de la voiture qui redémarre, crissements stridents des freins, tirs en rafales d'armes à feu… Enfin, les rares moments d'accalmie sont empreints d'une grande tension : les personnages réussiront-ils à rester cachés des autorités ? Vont-ils enfin pénétrer dans la Zone sans être arrêtés ? La lumière elle-même est si violente qu'elle masque et démasque sans arrêt les personnages et les ennemis plutôt que de les dévoiler, rythmant ainsi sauvagement l'action.

23. Course effrénée, *Stalker*

24. Course effrénée, *Stalker*

Mais, une fois les personnages lancés sur la draisine menant à la Zone, la caméra s'installe alors avec les personnages dans leur véhicule et voyage avec eux, au rythme d'une musique électronique oppressante. Survient alors une image en couleurs, la première du film jusqu'à présent en sépia : la musique disparaît alors en fondu, le véhicule ralentit dans un crissement métallique et le silence se fait. Dès lors, les plans se rallongent dans la durée, la caméra reste

[78] Bertrand Bacqué, *Filmer l'Invisible : vers une esthétique théologique : le cinéma de Robert Bresson et d'Andrei Tarkovski*, Thèse en lettres modernes, Université de Genève, 2007, p. 10, [consultée le 01/02/2016], disponible à l'adresse : https://archive-ouverte.unige.ch/unige:79/THESIS

fixe ou esquisse de lents panoramas pour dévoiler cet espace tant attendu qu'est la Zone (fig. 25). Celle-ci regorge en fait d'une nature luxuriante et apaisante, qui a repris ses droits. Seuls quelques vestiges du passage de l'homme subsistent comme les poteaux électriques. Cet apaisement amené par la caméra et le décor est aussi celui des trois personnages : à leur empressement du départ succède l'immobilité la plus totale (fig. 26).

25. Arrivée dans la Zone, *Stalker*

26. Arrivée dans la Zone, *Stalker*

Mais le changement de rythme est encore plus appuyé, dans *Le Sacrifice,* pour la séquence de la prière d'Alexandre : un léger ralenti est utilisé au moment du passage en noir et blanc, comme pour accentuer ce changement de temporalité et la liberté prise par rapport à une perception plus naturaliste du monde. Puis ce changement de perception du temps va passer par l'importance accordée à des détails ordinairement considérés comme triviaux, comme la boue dans laquelle marche Alexandre, ou encore, les détritus qui s'y sont agglomérés (fig. 27).

Alexandre lui-même se rend attentif à des éléments qui existaient auparavant dans le film mais que tous les personnages semblaient ignorer comme les chants d'appel suédois. Alexandre semble chercher et attendre quelque chose qu'il perçoit : autour de lui, tout est désert, mais tout son corps semble tendu vers une présence inconnue (fig. 28).

27. Détritus engloutis, *Le Sacrifice*

28. Alexandre errant dans la neige, *Le Sacrifice*

La caméra adopte alors le point de vue d'Alexandre qui marche, les yeux rivés sur le sol enneigé. C'est ainsi qu'Alexandre erre, dans la neige, jusqu'à ce qu'il découvre Petit Garçon : les yeux toujours rivés sur le sol, il n'en perçoit que les pieds (fig. 29). Alexandre l'appelle alors mais celui-ci s'enfuit immédiatement. Survient alors un grand vent qui balaie toute la neige au sol (fig. 30), la caméra effectue un lent panoramique vers le haut, comme pour retrouver Petit Garçon dans son champ. De Petit Garçon, nous n'en découvrons nulle trace, mais nous apercevons plutôt une grande porte en bois que le vent fait claquer brutalement, découvrant un mur de brique plutôt qu'une ouverture (fig. 31). En adoptant le regard d'Alexandre par la caméra subjective, nous sommes avec lui lorsqu'il est face à ce mur. Celui-ci, symbolisant violemment l'absence de toute réponse dans cette séquence, la clôture d'ailleurs abruptement.

29. Les pieds de Petit Garçon, *Le Sacrifice*

30. La neige, soudain balayée par le vent, *Le Sacrifice*

31. Le mur de briques, dévoilé par le vent, *Le Sacrifice*

c. Discontinuités temporelles

Le temps peut aussi prendre son indépendance par des discontinuités temporelles au sein d'une même séquence, et non par l'irruption d'une nouvelle séquence. Dans *L'Évangile selon saint Matthieu,* la séquence du Sermon sur la Montagne trouve son unité par l'unité de l'action, qui est la parole, et par le fait qu'on filme un personnage unique, le Christ.

Cependant, au sein de cette même séquence, nous passons d'un temps à un autre (du jour à la nuit, du soleil à la pluie, etc.), le Christ y apparaît avec différents vêtements et sa coiffure change sans que nous ayons pourtant l'impression du temps qui passe. Si nous n'avons pas cette impression, c'est sans doute parce que le Christ est, dans cette séquence, isolé du reste du monde. Cet isolement est produit par le découpage en gros plans sur le Christ et par le mixage qui ne laisse rien percevoir d'autre que sa voix.

De plus, la durée importante de cette séquence (un peu plus de cinq minutes) donne l'impression que ce moment n'a ni début, ni fin : il nous semble que Jésus a commencé à parler il y a très longtemps et qu'il ne s'arrêtera jamais, son discours se renouvelant toujours, passant d'une idée à une autre, sans marquer de pause. C'est ainsi que le temps qui nous est donné à percevoir semble échapper au passage du temps, et élève ainsi à l'idée d'éternité. C'est notion d'éternité, rendue ici concrète par les moyens techniques de mise en scène, nous renvoie à la présence divine. Cette séquence nous extrait du *chronos* pour nous introduire dans le *kairós* par excellence : le temps de l'éternité, qui peut se présenter comme le temps de Dieu.

Conclusion

Ainsi, le cinéma a les moyens de sculpter le temps et de le fixer sur la pellicule et ainsi de pouvoir le présenter à nouveau sous les yeux du spectateur. En traitant le temps de manière à extraire celui-ci de la logique du *chronos* par un traitement narratif qui répond à une logique poétique plutôt qu'une logique causale, ainsi que par l'inclusion de brèches dans le temps au sein du film, le *kairós* peut prendre sa place. Celui établit un rapport vertical du temps au monde ; pour exister, il lui faut donc interrompre le cours habituel du *chronos.* Pour cela, il faut accomplir des ruptures dans la mise en scène et son rythme. Le *kairós* est hors du temps à échelle humaine et renvoie à la notion d'éternité ; il est le temps de Dieu par excellence.

Face au *kairós,* le spectateur entre dans le temps de la contemplation et se trouve face à un temps qui s'écoule à nouveau pour lui, lors de la projection du film. Le temps se rend alors presque palpable, ce qui est invisible se rend davantage perceptible.

C’est pourquoi une telle mise en scène permet de laisser une place à la présence divine dans le film. D’abord parce qu’on lui laisse un temps spécifique où elle puisse exister, mais aussi parce que ce temps permet au spectateur de percevoir ce qu’il y a au-delà de l’image. Mais pour cela, encore faut-il que la mise en scène construise un espace où la présence divine puisse exister dans l’image et le son.

CHAPITRE 2

Construire un espace pour ménager une place à la présence divine

> *Il lui fut dit : "Sors et tiens-toi dans la montagne devant Yahvé." Et voici que Yahvé passa. Il y eut un grand ouragan, si fort qu'il fendait les montagnes et brisait les rochers, en avant de Yahvé, mais Yahvé n'était pas dans l'ouragan ; et après l'ouragan un tremblement de terre, mais Yahvé n'était pas dans le tremblement de terre ; et après le tremblement de terre un feu, mais Yahvé n'était pas dans le feu ; et après le feu, le bruit d'une brise légère. Dès qu'Elie l'entendit, il se voila le visage avec son manteau, il sortit et se tint à l'entrée de la grotte. Alors une voix lui parvint, qui dit: "Que fais-tu ici, Elie?"*
>
> 1 Rois 19, 11-13

Ce passage du premier Livre des Rois nous introduit en plein cœur de la question de la place de la présence divine. En effet, pour se manifester au prophète Élie, Dieu annonce sa venue et demande en premier lieu qu'Elie adopte une certaine attitude : « Sors et tiens-toi dans la montagne devant le Seigneur », lui est-il dit. Elie est donc appelé à se rendre attentif à tout ce qui l'entoure.

Par la suite, Dieu se révèle être présent, non pas dans des éléments grandioses que l'on ne peut manquer de percevoir par la vue - un ouragan fend les montagnes et brise les rochers, un tremblement de terre, un feu éclatant de lumière - comme par l'ouïe - les rafales violentes de l'ouragan, le fracas du tremblement de terre -, mais il rend plutôt présent dans une brise légère, à peine audible et très peu visible. On ne perçoit la brise légère, en effet, qu'en exposant son corps à son souffle, en tendant l'oreille et en ouvrant ses yeux aux micro-changements qu'elle produit sur son passage, faisant bruisser les feuilles des arbres et en les

agitant, par exemple. La brise légère est alors plus facilement perceptible dans son influence sur l'environnement que par sa forme même qui n'est qu'un souffle invisible.

Ce passage du Livre des Rois nous donne une piste intéressante pour résoudre notre problème de cinéma. Pour mettre en scène la présence divine, il semble ainsi être nécessaire de lui ménager un espace dans lequel elle puisse exister et sur lequel elle puisse agir.

Mais, puisque la présence divine n'est pas une représentation directe de Dieu, elle est difficile à percevoir, comme l'est la brise légère. Ainsi, si l'on souhaite qu'elle ne passe pas inaperçue, il est important que l'attention du spectateur ne soit pas dispersée et qu'il soit rendu tout attentif au passage de la présence divine, comme doit l'être Élie. Pour cela, un certain dépouillement de l'image et du son paraît être un choix cohérent et s'offre comme une piste possible : il s'agit alors d'opter pour une « mise en scène ascétique ».

Dans sa thèse de sémiologie sur le régime ascétique de l'image au cinéma, Éric Lacombe dit de l'ascèse cinématographique qu'elle « est intimement liée à l'économie du signe et à la transcendance[79] ». Si cette liaison ascèse-transcendance n'est pas systématique et que l'ascèse cinématographique peut aussi se retrouver dans certains films où la transcendance est absente, il me semble en tout cas que cette ascèse revient de manière récurrente dans les films transcendants. Cette notion d'ascèse est proche de la notion d'épure, nous utiliserons cependant le terme « ascèse » en référence au concept qu'Éric Lacombe a développé de

[79] Eric Lacombe, *Le régime ascétique de l'image au cinéma : Robert Bresson, Carl Th. Dreyer, Bruno Dumont et les frères Jean-Pierre et Luc Dardenne*, Thèse en Sémiologie, Université du Québec à Montréal, 2014, « Résumé » (non paginé, il précède l'introduction), [consultée le 01/02/2016], disponible à l'adresse web suivante : http://www.archipel.uqam.ca/7149/1/D2754.pdf

manière approfondie tout au long de sa thèse, très proche des thèmes que nous traitons dans ce mémoire.

Nous verrons donc ce qu'est une image ascétique et en quoi son ascétisme permet de ménager un espace pour la présence divine, puis nous verrons en quoi le son peut, lui aussi, être ascétique et accompagner l'image dans l'aménagement d'un espace spécifique pour la présence divine.

1. L’ascétisme de l’image : dépouillement et simplicité

Il nous semble qu’Andreï Tarkovski est un cinéaste de l’ascèse. Lui-même écrit, dans *Le Temps scellé :*

> « 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 d'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 cinématographique[80]. »

En ne conservant que les éléments qu’il juge essentiel, Andreï Tarkovski élimine ce qui pourrait distraire l’attention du spectateur et l’amène ainsi à focaliser son regard sur ce qu’il ne percevrait peut-être pas habituellement, dans la vie même.

Pour comprendre en quoi le cinéma de Tarkovski tend vers une ascèse favorable à la mise en scène de la présence divine, nous analyserons plus en détail la séquence de la prière d’Alexandre, dans *Le Sacrifice.*

a. Le zoom avant comme moyen d’aller vers une épure de l’image

Au début de la séquence, Alexandre se tient debout, il est filmé en pied. Le décor prend ainsi une certaine importance car il englobe tout le personnage. De plus, la lumière vient naturellement attirer le regard sur les objets entassés sur le guéridon à gauche car ceux-ci forment le point le plus lumineux de l’image. Au mur, un tableau attire aussi notre regard par

[80] Andreï Tarkovski, *Le Temps Scellé*, *Op. cit*, p. 75.

le simple fait que sur cette peinture, trop sombre, il soit difficile de distinguer les personnages représentés. Tous ces éléments, même s'il ne sont pas présents de façon consiente à l'esprit du spectateur, captent chacun un peu de son attention et le perturbe en lui proposant de deviner d'éventuelles relations qui pourraient les lier ou venir les lier à Alexandre.

32. Séq. de la prière, plan d'ensemble, *Le Sacrifice*

Il est donc intéressant de remarquer que, lorsque survient un moment important – Alexandre commence à prier – la caméra va effectuer un mouvement de zoom extrêmement lent vers le visage d'Alexandre.

Ce recadrage va éliminer tout ce qui est superflu pour se focaliser sur ce que vit le personnage. Dès lors, seul le visage d'Alexandre est visible ; il se détache sur un fond sombre, indistinct et uni (le parquet de la pièce). La composition de l'image est alors extrêmement sobre et le regard du spectateur peut être tout à ce qui se joue dans la séquence en se focalisant sur le regard d'Alexandre.

33. Séq. de la Prière d'Alexandre, Gros plan, *Le Sacrifice*

L'utilisation du zoom avant pour se focaliser sur le visage du personnage contribue aussi à l'ascétisme de l'image dans cette séquence.

Tout d'abord, l'allongement de la focale permet un changement de profondeur de champ : plus l'on se rapproche du personnage, et plus celle-ci est faible. Ainsi, la focalisation sur le visage d'Alexandre est d'autant plus franche que c'est le seul élément franchement net dans l'image.

De plus, contrairement à un travelling avant, le zoom avant ne transforme pas les perspectives. Cela fait une distraction en moins pour le spectateur : rien ne change dans l'image si ce n'est le grossissement des éléments. Or, celui-ci invite le spectateur à porter un regard plus attentif sur ce qu'il voit, tout en le maintenant à distance. Cette mise à distance du spectateur permet à la fois de lui donner l'impression que l'espace autour du personnage se sacralise, et de lui permettre une prise de recul face à l'événement qui s'apprête à surgir.

Enfin, le fait de privilégier le zoom avant plutôt qu'un raccord dans l'axe permet une grande simplicité du montage en un plan unique. L'absence de coupe - possible source de distraction pour le spectateur - permet, là-encore un regard bien focalisé sur l'essentiel : l'émotion qui

s'empare soudain d'Alexandre et son expérience intérieure. De plus, la fluidité apportée par l'utilisation d'un zoom avant bien maîtrisé permet de percevoir l'évolution du comportement du personnage, dans sa continuité. Cette continuité est celle qui réside dans le plan séquence par rapport à une séquence découpée. Elle instaure un continuum qui charge de vérité le plan, lui donne une sorte d'authentification, d'absence relative de manipulation. L'importance de la continuité est d'autant plus grande à ce moment précis où Alexandre se tourne vers Dieu en le priant, comme s'il reconnaissait tout à coup la possibilité d'une présence divine à ses côtés. Le spectateur peut ainsi assister à la transition qui se fait progressivement et comme en direct. Il est nécessaire que tout ce passage où la présence divine semble survenir ait lieu dans un seul et même plan, selon le principe du « montage interdit » théorisé par André Bazin : « Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit[81]. » Dans cette séquence ce principe est d'autant plus nécessaire que la présence simultanée implique une présence extrêmement subtile, qui survient de manière invisible à l'image : la présence divine.

L'ascétisme auquel tend la mise en scène de l'image va de pair avec le jeu du comédien ; les deux cohabitent dans une harmonie si totale que rien ne peut troubler la fascination du spectateur dans cette séquence. En effet, au début du plan, Alexandre est debout et absorbe un alcool fort (fig. 34). Lorsqu'il commence à réciter la prière du « Notre Père » (fig. 35), rien dans son attitude manifeste une attention particulière à ce « Père » auquel il s'adresse pourtant par ses paroles. Cependant, de même que l'image va tendre peu à peu vers l'ascétisme, Alexandre va, lui aussi, en s'abaissant, aller vers un plus grand dépouillement : il va

[81] André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Chapitre VI « Le montage interdit », *Op. cit.*, p. 59.

s’agenouiller (fig. 36), puis mettre son verre de côté (fig. 37) et enfin, il va cesser de promener son regard partout autour de lui pour le fixer sur un point fixe, hors-champ (fig. 38).

34. Alexandre absorbe un alcool fort, *Le Sacrifice*

35. Alexandre commence à réciter le Notre Père

36. Alexandre s'abaisse, *Le Sacrifice*

37. Alexandre se dépossède de son verre, *Le Sacrifice*

38. Alexandre commence à prier, *Le Sacrifice*

b. L'harmonie colorée, outil de l'ascétisme de l'image

Le zoom avant permet une continuité qui peut rendre particulièrement sensibles les changements qui surviennent très progressivement dans le jeu du comédien comme dans l'image. En passant du plan large au gros plan, un changement d'atmosphère apparaît franchement, bien qu'il soit difficile de situer la survenue précise de ce changement. Si nous regardons attentivement la composition colorée de ces deux images, nous sommes frappés par l'« harmonie colorée » qui s'installe avec le gros plan.

Le concept d'harmonie colorée est développé par Johannes Itten, dans son livre *L'art de la couleur*. Selon cette théorie, la composition colorée d'une image est dite « harmonieuse » lorsque la somme de toutes ses couleurs, dans leurs proportions distinctes[82], donne un gris neutre. Ainsi, si la composition colorée de l'image est harmonieuse, elle est apaisante car elle ne crée pas de manque et ne génère donc pas de tension. Quand, au contraire, ces harmonies ne sont pas respectées, on crée une envie chez le spectateur qui ressent le manque d'une couleur complémentaire.

Dans notre séquence du *Sacrifice*, toutes les couleurs sauf une se neutralisent les unes avec les autres, dans des nuances de gris. Une seule couleur ressort : la couleur chair du visage d'Alexandre et du tissu clair du guéridon, parce qu'elle n'est pas neutralisée par les autres

[82] Il reprend à Goethe l'idée qu'il existe des couleurs prédominantes par rapport à d'autres. Par exemple, pour équilibrer du violet, il faudra une touche de jaune, là où pour équilibrer du vert, il faudra autant de rouge. Il donne les rapports suivants : jaune : 3 – orange : 4 – rouge : 6 – violet : 9 – bleu : 8 – vert : 6.

couleurs présentes dans l'image. C'est donc pour cela qu'elle appelle à une couleur complémentaire qui n'est pas présente dans l'image et qui correspondrait à un bleu cyan.

39. Palettes de couleurs, Zoom avant, *Le Sacrifice*

Par la focalisation sur le visage amené par le zoom avant, la palette des couleurs est plus harmonieuse : les couleurs s'équilibrent entre elles rendant l'image ainsi plus apaisante pour le spectateur.

De plus, par le zoom avant, la lumière devient, elle aussi, plus simple. En effet, le plan d'ensemble nous présentait une image dont les masses étaient nombreuses et déséquilibrées : plusieurs masses très claires étaient éparpillées dans l'image : des tâches lumineuses sur le mur blanc et sur les objets clairs. La lumière du plan d'ensemble est donc très sophistiquée. Avec la survenue du gros plan, au contraire, l'image devient très épurée. Il n'existe alors plus qu'une seule masse claire – une partie du visage d'Alexandre – et la source comme la direction de la lumière sont très claires : il s'agit d'une source unique, naturelle, venant de la droite de l'image.

Ainsi, ce plan-séquence, arrivé au gros plan, nous présente une image ascétique par bien des aspects. La composition harmonieuse de l'image dans ses traits et ses couleurs permet au

spectateur de ne pas réclamer, inconsciemment, autre chose dans l'image (un personnage ou un objet pour rétablir l'équilibre d'un cadre déséquilibré ou bien une couleur complémentaire) mais de s'investir totalement dans ce que propose l'image et d'y être pleinement attentif. De même, la continuité permise par le plan-séquence contribue à maintenir cette attention à l'événement invisible qui se produit, mais surtout il permet au spectateur de croire à ce qui se déroule sous ses yeux puisqu'aucun montage ne vient couper l'action – ce qui laisserait suspecter un trucage, selon André Bazin. L'image fait donc preuve d'une économie de signe qui appelle le spectateur à se focaliser sur l'essentiel et à voir plus que ce que présente l'image. Pour que l'ascétisme de l'image parvienne à ce but, encore faut-il que le son l'accompagne dans cette direction en étant lui-même ascétique. Mais, plus encore, le son a certainement un rôle bien spécifique en ce qui concerne l'ascétisme.

2. L'ascétisme du son

a. L'atmosphère sonore, créatrice d'un espace hors du décor ?

Avant qu'Alexandre ne se mette à prier, l'atmosphère sonore de la maison et des objets qui l'habitent est très présente par un effet de focalisation : la bande-son est déjà très dépouillée ce qui permet de faire plus attention aux rares bruitages présents. Il est rare que plusieurs bruitages se chevauchent. Ainsi, juste avant qu'Alexandre se mette à prier, on peut entendre chaque craquement du parquet dans la chambre de Petit Garçon.

Cependant, au moment où Alexandre commence à prier, la bande-son s'épure davantage et ne se charge plus que de la voix d'Alexandre. Cela a pour effet de nous rendre particulièrement attentifs à ce que dit Alexandre – puisque c'est la seule chose que nous ayons à écouter – et à la manière dont il le dit, avec les inflexions de sa voix et le rythme de son souffle.

Nous sommes alors particulièrement en communion avec le personnage, étant parfaitement attentifs à son discours, son angoisse perceptible dans sa voix qui se brise, qui s'étouffe dans sa gorge. Sa voix semble pouvoir s'éteindre à chaque instant, dans un sanglot, un évanouissement tant le personnage semble être à bout de forces. De plus, ce silence pesant que peut ressentir le personnage dans cette prière au Dieu invisible, nous pouvons le ressentir aussi. Nous aussi, nous pouvons être dans cette attente d'une réponse, ou, tout du moins, d'un signe.

Le dépouillement de la bande-son semble aussi extraire Alexandre du décor, comme si le lieu où il se trouvait n'était plus sa maison peuplée de ses bruits familiers. L'image avait déjà extrait Alexandre du décor en le rendant semblable à un fond sombre, flou et uni (qui est en fait le parquet). Dans la séquence de l'Agonie de Jésus au Mont des Oliviers dans *L'Evangile selon saint Matthieu,* notre analyse pointait aussi ce dépouillement de la bande-son. Cependant, les bruitages - le grésillement des grillons, un sifflotement lointain…- ancrait le Christ dans la terre, dans sa ville. Cela avait pour effet d'accentuer la solitude du Christ, dans sa « nuit obscure de l'âme[83] » où il se sent abandonné des hommes et porte toutes leurs souffrances, y compris celle d'être loin de Dieu, de ne plus sentir sa présence. C'est par l'absence sensible de Dieu dans cette séquence qu'était créé un « espace » où le spectateur

[83] Cette expression est employée par Saint Jean de la Croix – notamment dans son poème « La Nuit obscure » - pour désigner une expérience passagère de désolation spirituelle dans l'expérience mystique, un temps où « Dieu est caché », un temps où même la foi semble vaciller.

pouvait se poser la question de Dieu. Chez Pasolini, il y a une volonté affirmée de dénaturaliser le cinéma : par une frontalité (renvoyant à la peinture, et notamment aux tableaux de Masaccio[84]), mais aussi par des sons post-synchronisés et parfois désynchronisés, et détachés, décollés délibérément plutôt que fondus dans une ambiance sonore naturaliste.

Au contraire, dans la séquence de la prière d'Alexandre du *Sacrifice,* cet ascétisme du son, combiné à celui de l'image, parvient à créer un espace pour laisser une place à la présence divine. Il s'agit d'un espace propre à la relation à Dieu, dans une grande simplicité, sans faire appel à des effets spéciaux ou à des ressorts dramatiques extraordinaires. C'est parce que l'image et le son sont particulièrement dépouillés qu'ils parviennent à créer un vide qui appelle à être comblé. Le personnage est ainsi isolé, afin de pouvoir entrer en contact avec le divin.

Ce vide est donc un espace créé par les moyens de la mise en scène et qui permet de laisser une place à la présence divine. Cet espace particulier creuse une attente chez le spectateur et, plus ou moins consciemment, l'interpelle et l'interroge. La suite de la séquence va apporter une multitude de questions sans réponse et évoquer cette présence divine, comme si celle-ci venait tout à coup envahir le film. Nous pouvons y voir une première réponse à la prière d'Alexandre.

Dans une autre séquence de *L'Evangile selon Saint Matthieu,* celle du Sermon sur la Montagne, Pasolini opte pour un autre parti pris de mixage, très particulier aussi dans son

[84] « C'est chez Masaccio que Pasolini trouve sa théorie du « *fond* », théorie où le décor perd sa fonction symbolique pour ne plus conserver qu'une fonction plastique. Murs de pierre, sable volcanique, champ d'herbe, chemin de terre, le « fond » (en général uniforme) est là pour que ressortent mieux les personnages. » (Stéphane Bouquet, *L'Evangile selon saint Matthieu,* Paris, Cahiers du Cinéma, coll. Les Petits Cahiers, 2003, p. 41).

ascétisme : il élimine les bruitages naturels de l'environnement du Christ pour privilégier soit le silence, soit la musique.

> « L'espace sonore du film est donc volontairement anti-réaliste : la voix ne se perd pas dans les bruits du monde, elle est au contraire savamment soulignée par une musique omniprésente, en général sacrée ou épique. Si bien que l'impression du spectateur est d'assister à une cérémonie extraordinaire et de longue durée. La « sacralité technique » (...)[grâce à la musique] donne à tout geste ordinaire, en le détachant de l'espace réel, une force peu commune. »[85]

Ainsi, le cinéaste a donné à la voix du Christ un traitement particulier : si, à l'image, le Christ est bel et bien ancré dans la terre de son pays, sa voix, elle, n'est pas ancrée dans l'espace dramatique par l'absence de tous les bruits ambiants et réalistes de son environnement, comme c'est le cas dans la séquence de l'Agonie de Jésus au Mont des Oliviers. Dans cette séquence du Sermon sur la Montagne, c'est donc une autre forme d'ascétisme qui permet de définir un espace sacré puisque Pasolini choisit d'accompagner les paroles du Christ par une musique qui solennise chaque moment de sa vie.

Ainsi, c'est parce que Pasolini a choisi une certaine forme de dépouillement dans sa bande-son qu'il peut laisser place à une musique grandiose, d'ailleurs présente pour incarner le sacré et donner ainsi corps à la présence divine. Le dépouillement de la parole apparaît aussi dans son film par le traitement de la parole comme si elle était dépourvue de source originelle. En effet, Pasolini pose la question de l'origine pour manifester que la parole est un mystère. Pour cela, « il retire régulièrement à la voix toute origine discernable dans le plan : les phrases sont prononcés sur des images ou en off, le locuteur est invisible parce qu'il est perdu dans la foule

[85] Stéphane Bouquet, L'Evangile selon saint Matthieu, Op. cit., p. 58-59.

ou qu'il parle de dos, si bien que la parole est sans source précise et peut sembler provenir d'un autre espace, peut-être transcendant au monde réel[86]. »

b. La musique comme véhicule de la présence divine ?

En épurant la bande-son des divers bruitages qui la composent habituellement pour restituer une ambiance sonore naturaliste – caractérisée par le chevauchement de divers bruitages souvent peu identifiables pour eux-mêmes afin de reproduire la complexité de la vie sonore réelle – le moindre bruitage ou musique qui survient prend alors une grande importance et est revêtu d'un sens sacré. Sa survenue est vécue comme un instant de grâce. Par exemple, dans *Le Sacrifice,* après qu'Alexandre ait prié et se soit affalé sur le divan, des chants mystérieux s'élèvent. À la différence des bruitages qui viennent provoquer des ruptures et des changements de plans, les chants lient les plans entre eux, circulant sans peine d'une temporalité à une autre comme d'un lieu à un autre. La musique est ainsi hors du temps et vient évoquer l'éternité. Il s'agit en réalité de chants d'appels suédois, ces chants traditionnels servaient aux gardiennes de troupeaux pour rassembler leur bétail. Ce qui est particulier alors, c'est qu'ils sont conçus pour interpeller et fasciner, de sorte à entraîner les animaux à venir à la source de ces chants. Le mixage, très travaillé, confère à ces chants une réverbération étrange en ce qu'elle ne correspond aucunement à l'acoustique de l'espace en champ. Les chants suggèrent ainsi l'éternité en ce qu'il semble être hors de l'espace-temps diégétique,

[86] Ibidem.

puisqu'aucune source ne puisse jamais leur être attribuée. Dans son livre *Le Temps musical,* Gisèle Brelet discute cette propriété de la musique[87] :

> « Mais cette indivisibilité et continuité de sa présence rendent d'une certaine manière le rythme inutile : le son enferme sa durée propre, et n'a pas besoin du rythme qui organise le temps puisqu'il le surmonte, en sa parfaite suffisance : d'où l'arythmie créatrice d'extase qui est au cœur de la sonorité. Écouter le son, s'abandonner au charme sonore, c'est oublier la carrure rythmique qui découpe et informe le temps, puisque c'est se situer au-delà du temps, dans une éternité bienheureuse[88]. »

Là où les bruitages, par leur courte durée et leur caractère répétitif, ponctuent et donnent le rythme au récit, la musique enveloppe les séquences dans un au-delà du temps par sa propension à traverser les plans quoiqu'il arrive. Majestueuse, elle est portée par son élan de liberté. C'est ainsi que « l'œuvre musicale, en réalisant l'ascension du temps à l'éternel, traverse le temps et vainc l'écoulement temporel, le transfigure même[89]. » À plus forte raison, la musique extra-diégétique interpelle ici car elle ne trouve pas sa source dans le récit même qui se déroule sous les yeux du spectateur, mais vient d'ailleurs, sans qu'aucune source ne puisse être identifiée. En cela, combinée aux autres aspects de la mise en scène, elle porte en elle un caractère sacré et évoque plus immédiatement la présence divine, elle aussi invisible et mystérieuse.

C'est ainsi que la musique extra-diégétique échappe au personnage et à son action, traverse les espaces et le temps : elle est insaisissable et semble ainsi planer au-dessus de toute chose.

---

[87] Dans cette citation, l'auteur parle du son issu de la musique.

[88] Gisèle Brelet, *Le temps musical,* t.1, Presses Universitaires de France, 1949, p. 272.

[89] Macha Ovtchinnikova, La Révélation du temps par les figures sonores dans les films d'Andreï Tarkovski et d'Andreï Zvaguintsev, Op. cit., p. 170.

Elle échappe au raisonnement et a le pouvoir d'accéder aux sentiments les plus profonds du spectateur, le soulevant et l'emportant.

> « Comme la mélodie, l'œuvre musicale voudra s'engendrer par une coïncidence avec l'élan profond du devenir, par un actif abandon à sa continuité harmonieuse et non par une pure construction intellectuelle. Et enfin, comme la mélodie, fidèle au temps musical, l'œuvre musicale en réalisera la vocation secrète, l'aspiration qui monte du temps vers l'éternel : s'écoulant dans le temps, elle le traversera et survivra à son écoulement, afin de le vaincre à l'intérieur de lui-même[90]. »

Les chants qui s'élèvent au début du rêve d'Alexandre sont en réalité des chants d'appel suédois avec lesquelles les gardiennes de troupeaux appelaient leur bétail des pâturages pour qu'il rentre à la ferme.

> « L'origine et la naissance imprécises de cette musique contribuent au déplacement de la séquence vers l'intemporel tout en instaurant un rythme spontané et libre. (…) Ce chant est ponctué de silences et de respirations. Il dégage une liberté rythmique profonde, détaché de tous repères temporels, de toutes contraintes spatiales. Ce chant d'appel est hors champ et hors temps. Il modèle, fabrique le temps à sa manière. Et il appelle précisément tout le récit à s'élever vers le spirituel et l'intemporel[91]. »

Cette liberté propre à la musique extra-diégétique est d'autant plus grande que ces chants suédois sont très peu connus du public et ne sont pas déjà référencés : pour le spectateur, il n'existe que pour eux-mêmes et semblent être les chants d'un autre monde.

L'insaisissabilité dont nous avons parlé pour la musique extra-diégétique, nous la retrouvons aussi à différents niveaux dans toute la bande-son d'un film tarkovskien. En effet, Andreï

---

[90] Gisèle Brelet, *Le temps musical, Op. cit.,* p. 177.

[91] Macha Ovtchinnikova, La Révélation du temps par les figures sonores dans les films d'Andreï Tarkovski et d'Andreï Zvaguintsev, Op. cit., p. 162.

Tarkovski cherche à transformer les sons les plus banals, à les distordre afin de leur donner leur sonorité propre pour qu'ils interpellent l'oreille du spectateur. C'est l'une des manières qu'il a de rendre au monde son mystère ontologique, en débanalisant chaque objet, même le plus usuel, par la distorsion de sa sonorité.

C'est aussi pour cela que Tarkovski a beaucoup travaillé, avec son compositeur fétiche, Edouard Artemiev, au mixage de ses films. Tarkovski a aussi, à nombreuses reprises utilisé la musique électronique parce que celle-ci « a cette capacité de se dissoudre dans le son, de se cacher derrière d'autres bruits, d'être la voix indéfinie de la nature, ou celle des sentiments confus, d'être comme une respiration[92]. »

Mais pour utiliser cette musique dans ces films, « Artemiev dut passer par des procédés très complexes pour arriver jusqu'au son désiré. La musique électronique doit être débarrassée de toutes ses origines « de laboratoire » pour pouvoir être perçue comme une sonorité organique au monde[93]. »

Pourquoi alors Andreï Tarkovski a-t-il choisi, pour *Le Sacrifice*, de ne pas recourir à la musique électronique mais à une flûte solo japonaise et à des chants d'appel suédois ? C'est justement parce que leur caractéristique est d'entretenir un mystère quant à leur nature. Cela d'autant plus que le cinéaste a associé, dès les débuts du film, les chants d'appel à la forêt : il semble alors que ce sont les arbres mêmes qui chantent, au gré du souffle du vent. Cette sensation incite à penser qu'il existe une présence mystérieuse dans la forêt qui appelle Alexandre. Tarkovski en effet, investit la nature d'un grand mystère, comme si elle était signe d'une présence transcendante.

---

[92] Andreï Tarkovski, *Le Temps Scellé*, *Op. cit.*, p. 192.

[93] Ibidem.

Conclusion

Ainsi, l'ascétisme du son a comme fonction première d'installer le silence pour contribuer à laisser une place à la présence divine. Cependant, il ne s'agit pas seulement de faire le silence, c'est beaucoup plus complexe que cela. Plusieurs types de mise en scène du son existent pour aménager cette place à la présence divine ; celles-ci pouvant exister au sein d'un même film.

L'une consiste à dépouiller la bande-son de tout ce qui est superflu de manière à ce que seul le personnage en relation avec Dieu (le Christ dans *L'Evangile selon saint Matthieu*, Alexandre dans *Le Sacrifice*) soit rendu présent au son. Cette méthode permet d'isoler ce personnage de son environnement et de créer momentanément un espace hors du décor. Cet espace apparaît alors comme un lieu de rencontre privilégié entre le personnage et la présence divine.

Une méthode similaire consiste à, certes dépouiller la bande-son du superflu, mais elle n'extrait pas pour autant le personnage du monde dans lequel il vit (séquence de l'Agonie du Christ au Mont des Oliviers). Elle l'isole cependant en traitant différemment les sons du monde (qui paraissent lointain) et les bruitages et paroles produites par le personnage. Ce traitement du son permet de mettre en scène un personnage qui peine à accéder à la présence divine : il est à la fois isolé du monde et de Dieu (tout du moins en apparence).

Enfin, la musique extra-diégétique a plusieurs fonctions selon les cas. Elle peut introduire le sacré, par son aspect mystérieux ou majestueux. Mais elle enrobe aussi tous les plans, les connectant ainsi les uns aux autres, malgré leurs discontinuités spatio-temporelles : la présence divine apparaît alors au travers de la musique comme hors du temps, éternel et libre de se mouvoir dans tous les lieux et espaces du film. La musique agit alors comme un véhicule de la présence divine.

3. Le désert extérieur

Le désert désigne le lieu « où il n'y a (presque) personne[94] », c'est-à-dire un lieu où il n'y a pas de trace d'habitants et qui ne semble pas propice à la vie humaine : personne *a priori* ne pourrait survenir et habiter cet espace. Tarkovski a une manière de filmer les espaces de telle sorte qu'on puisse y percevoir une présence non-incarnée, transcendante. L'aspect désertique de certains de ces décors – comme la Zone dans *Stalker* ou la planète Solaris dans le film éponyme - constituent un espace idéal pour laisser la place à la présence divine. Le fait que l'on ne puisse pas s'attendre, dans *Stalker,* à ce que quelqu'un d'autre surgisse dans la Zone, présentée comme un lieu inhabité et fui par les hommes, nous rend plus attentifs aux présences singulières.

C'est par sa mise en scène visuelle et sonore de l'espace qu'Andreï Tarkovski parvient à nous faire percevoir cette présence.

> « Comme le rappelle justement Serge Daney, « dans « métaphysique », même en russe, il y a physique[95] ». Point de dualisme gnostique ou platonicien chez Tarkovski. Le cinéaste manifeste, au contraire, un sens solide de l'incarnation, qui est descente de l'Esprit dans la matière, laquelle, transfigurée, peut s'élever vers le divin[96]. »

Ainsi, le cinéaste s'attarde sur les éléments terrestres pour mieux la transfigurer et lui donner son sens divin. Un des exemples le plus frappants est la séquence finale du *Sacrifice,* après

---

[94] CNRTL, [En ligne], consulté le 18 avril 2016, disponible sur le site : http://www.cnrtl.fr/lexicographie/desert

[95] Serge Daney, « Stalker », *Libération,* 20 novembre 1981, repris dans *Ciné-Journal 1981-1986,* Paris, Ed. Cahiers du Cinéma, 1986, p. 55.

[96] Michel-Maxime EGGER, « La célébration du mystère de l'Être », *Op. cit.* p. 63.

que la maison d'Alexandre ait entièrement brûlé. Le premier plan qui suit nous présente Maria, sur son vélo. La terre prend un espace immense dans la composition : un huitième de l'image environ. Le reste du cadre est dévolu à une bande de mer. Plus tard, une part plus importante du cadre est accordée à la mer, à présent scintillante, et l'arbre mort, planté au début du film, se détache bien dans ce paysage semi-désertique, sans relief ni arbre. Les arbres sont très présents dans les films de Tarkovski. Symboliquement, ils évoquent le lien entre la terre, par ses racines profondément ancrées dans le sol, et le ciel, par sa cime s'élevant vers les cieux.

Ce qui est particulièrement frappant, dans *le Sacrifice,* c'est que la caméra s'attarde particulièrement sur la figure de l'arbre : la première image du film est un lent travelling remontant le long de l'arbre vivant de *L'Adoration des mages,* tableau de Léonard de Vinci.

40. *L'Adoration des mages*, Léonard de Vinci, vers 1481

La première séquence de film met en scène Alexandre qui plante un arbre mort avec son fils, Petit Garçon (fig. 41). Ainsi, dès le début du film, l'arbre joue un rôle important comme métaphore ; le petit arbre mort que plante Alexandre est comme une transposition de l'arbre de *L'Adoration des mages* à l'échelle contemporaine d'une transcendance fragile, qu'il faudrait arroser soigneusement chaque jour, avec la ferme espérance qu'il reprenne vie un jour.

41. Première séquence du *Sacrifice*

Le plan final est un travelling allant du bas vers le haut (fig. 42) : la caméra part de Petit Garçon allongé par terre, suit le tronc de l'arbre mort et pour aller vers la cime de l'arbre mort dont la silhouette se découpe sur une mer plus scintillante que jamais, reflet du soleil et du ciel bleu à la fois (fig. 43). A lui seul, ce plan symbolise un cinéma qui tente de relier le terrestre et le céleste, en partant de la terre.

> « Tarkovski déploie une spiritualité par le bas. Le ciel n'est jamais filmé directement, en contre-plongée ; il se reflète en revanche dans l'eau, comme les étoiles au fond du puits de *L'Enfance d'Ivan.* Les mouvements d'élévation se produisent avec un regard dirigé vers la terre. C'est par et

> dans la matière, la chair du monde, que l'Homme peut faire l'expérience du spirituel ; c'est en s'enracinant dans la terre qu'il peut monter vers le ciel ; c'est bien planté comme une croix dans l'humus de sa terre intérieure – racine de l'humilité – qu'il peut être élevé par l'Esprit vers des plans de conscience et de communion supérieurs, comme les couples (Kris et Harey dans *Solaris*, Alexandre et Marie dans *Le Sacrifice*) qui lévitent en faisant l'amour[97]. »

Le ciel en effet, dans cette séquence finale, n'apparaît pas une seule fois directement à l'image (fig. 42). Pourtant, au travers son reflet dans l'eau de la mer, il apparaît d'autant plus éclatant et interpelle par son absence-présence. Le décor prend d'autant plus de force que Tarkovski filme des paysages extrêmement dépouillés dans *Le Sacrifice.* L'aspect épuré du décor laisse alors une place que peut occuper la *présence divine.* Le spectateur pourra alors être plus attentif aux aspects du décor sujets aux changements fins dus au passage de la présence divine.

42. Suite de photogrammes « *Le ciel n'est jamais présent dans le cadre* », séquence finale du *Sacrifice*

[97] Ibidem.

43. La cime de l'arbre mort sur fond de mer scintillante*, Le Sacrifice*

En effet, si l'espace est particulièrement dépouillé, cela peut nous rendre plus attentif à ce qui y surgirait avec plus de discrétion qu'un personnage : des bruitages subtils, une musique avec un faible volume, la lumière… Cette dernière étant un élément qui est souvent associé à la divinité, intéressons-y nous de plus près.

4. Une mise en scène particulière de la lumière : la *lumière-chair divine*

La lumière attire particulièrement le regard qui est naturellement attiré par les points de plus forte luminance d'une image : c'est le phototropisme[98]. Dans *L'Annonciation* d'Andrea del Sarto par exemple, notre œil est d'abord attiré par l'aura lumineuse entre l'Ange Gabriel et Marie.

44. *L'Annonciation* d'Andrea del Sarto, 1512

« Dans la plupart des religions, le principe de divinité est associé à une puissance rayonnante souvent assimilé au soleil (Amon Rê (le Dieu soleil), l'Inca (incarnation de Dieu sur terre), Bouddha (l'illuminé)[99]. » Dans la Bible, Dieu peut se manifester sous forme de Buisson

[98] Phototropisme : « Réaction d'orientation d'un végétal ou d'un animal s'effectuant soit dans la direction d'un rayonnement lumineux (phototropisme positif), soit dans la direction opposée (phototropisme négatif). » - définition du CNRTL.

[99] Bernard Paule, *La lumière dans la peinture et dans la littérature,* cours donné à l'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne pour l'ENAC – Faculté de l'environnement naturel, architectural et construit, Ecole d'Architecture, novembre 2002, [En ligne], 07 avril 2016, Disponible sur :

ardent (Livre de l'Exode), de langues de feu lors de la Pentecôte (Actes des Apôtres), mais aussi Jésus lui-même qui, lors de la Transfiguration[100], est décrit comme rayonnant d'une lumière éclatante. Le prologue de l'Évangile selon Saint Jean parle du Verbe de Dieu en ces termes : « Celui-là était la vraie lumière, qui éclaire tout homme venant en ce monde[101]. » C'est sans doute pour cette raison qu'il est courant, dans la peinture, de voir la lumière symboliser la présence divine.

De même, au cinéma, la lumière peut être un personnage à part entière : Dieu. Pour reprendre la définition du scénariste Yves Lavandier, on peut reconnaitre un personnage dans un récit lorsqu'un agent peut être identifié à un objectif[102]. La lumière, ici, à travers son objectif rend compte d'une volonté.

Mais, il serait incomplet de parler ici seulement de *lumière-volonté divine* car cette volonté se matérialise dans ce flux de photons qui viennent interagir avec les personnages. La lumière vient ainsi les tâter tout en étant simultanément perçue par eux, même si ce peut être inconscient. Cette lumière rend compte d'une volonté matérialisée perçue-percevante. C'est très différent par exemple des apartés qu'un personnage de théâtre peut confier au public. Ces apartés manifestent aussi une volonté, mais celle-ci est cachée aux autres personnages : elle n'est donc pas perçue-percevante. Maurice Merleau-Ponty, dans son dernier livre *Le Visible et*

---

http://sar2.epfl.ch/espace_et_lumiere/Peinture.pdf

[100] La Transfiguration est relatée dans l'évangile selon saint Matthieu (Mt 17, 1-13) : par l'aspect transfiguré de Jésus, Dieu manifeste sa divinité : une nuée lumineuse recouvre Jésus et une voix se fait entendre : « Celui-ci est mon Fils bien-aimé, en qui j'ai mis tout mon amour : Écoutez-le ! »

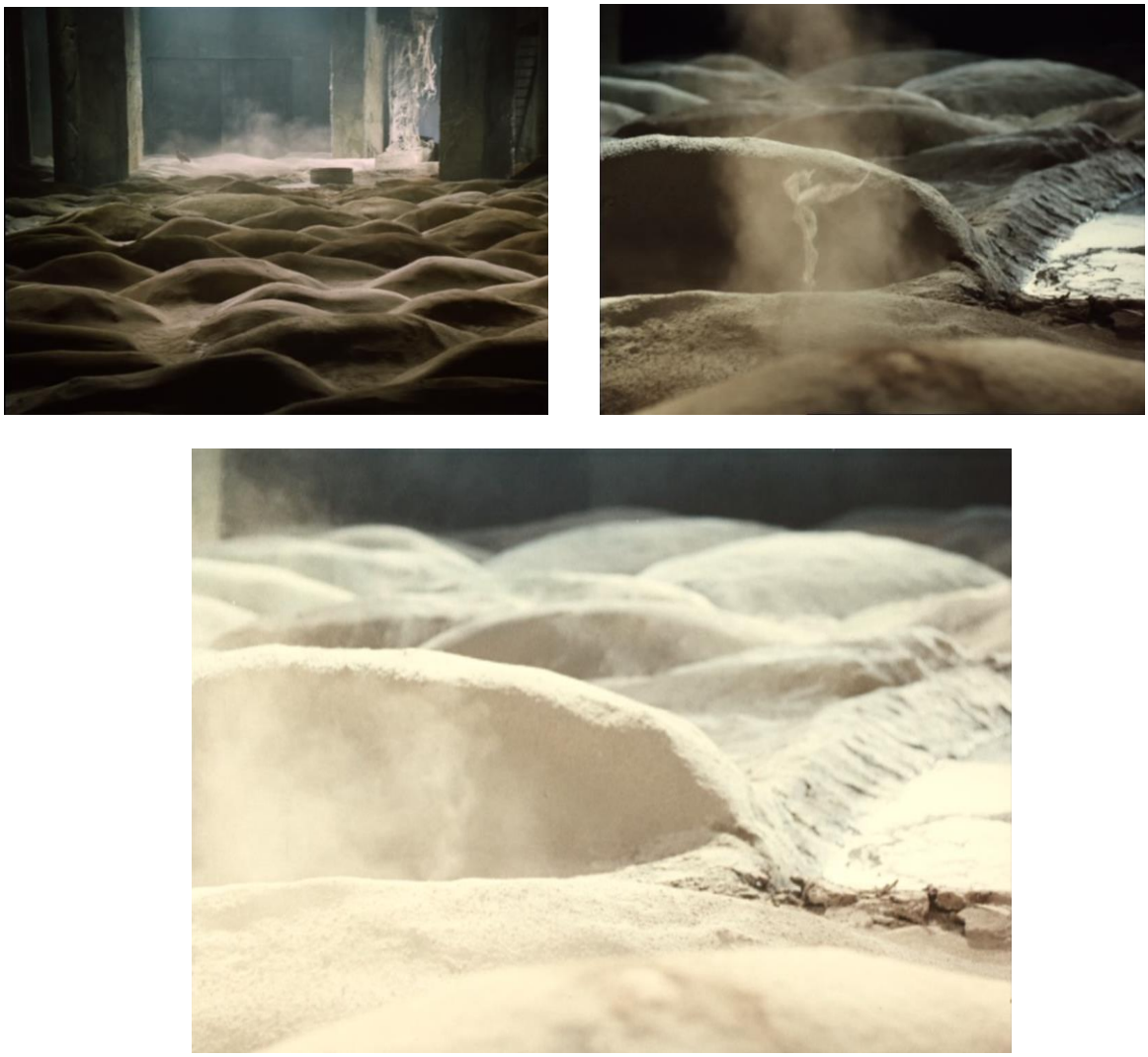
[101] Jn 1, 9.

[102] Yves Lavandier, *La Dramaturgie,* La Flèche, éd. Le Clown & l'enfant, 2004, p.56.

l'Invisible, se consacre à qualifier philosophiquement cette matière[103] perçue-percevante qu'il identifie au corps, et plus précisément à ce qu'il appelle la *chair*. En utilisant ce mot, tel que le décrit Merleau-Ponty, cette lumière particulière, qui peut aider à mettre en scène la présence divine, me paraît se présenter comme une *lumière-chair divine.*

Étudions à présent la *lumière-chair divine*, telle qu'elle se manifeste dans *Stalker*, lorsque les trois protagonistes arrivés dans un bunker, s'apprêtent à parvenir au seuil de la Chambre des désirs, dans la Zone. Tout d'abord, la lumière est particulièrement présente grâce à la poussière en suspension qui lui donne une certaine matérialité. Les points lumineux des petites dunes de sable attirent particulièrement notre attention sur la lumière. Très vite, le Professeur et le Stalker tombent lourdement sur le sable, provoquant davantage de volutes de poussière dans l'air. Vient alors un gros plan sur un objet qui tombe et rebondit sur l'une de ces dunes, mettant l'accent sur cet effet ; ce gros plan est ensuite brusquement surexposé par un fondu au blanc. C'est comme si l'on avait ouvert le diaphragme en cours de prise de vue : la lumière dorée semble alors vivante et extrêmement puissante. Ainsi, dans cette séquence, la lumière ne peut qu'interpeler vivement le spectateur.

[103] Nota bene : nous employons ici le mot « matière » pour faire référence au concept de *chair* de Merleau-Ponty afin d'alléger ma proposition. Cependant, Merleau-Ponty développe toute une réflexion dans *Le Visible et l'Invisible,* sur le fait qu'il est impropre de parler de matière pour qualifier la *chair* et que le terme d'« élément au sens ancien » est plus approprié.



45. Série de photogrammes « La lumière dans les dunes de sable », *Stalker*

De plus, par le relief provoqué par la multitude de petites dunes de sable, la lumière est particulièrement mise en valeur par le jeu des ombres et lumières dans les creux et pleins du sol. Sa présence envahit ainsi l'espace.

Enfin, cette lumière, qui semble être une lumière naturelle provenant de l'extérieur du bunker, est légèrement dorée.

> « Le doré, en particulier, est la couleur de la lumière sainte, comme en témoigne ce splendide éclairage qui rayonne un instant dans la Chambre au terme de la quête, comme si Tarkovsky avait

> voulu, en citant la Trinité de Roublev, recréer fugitivement le fond doré des icônes byzantines[104]. »

Les icônes sont écrites de manière à ce que la lumière principale de l'icône semble provenir du fond d'or. Cela est possible grâce aux propriétés chimiques de l'or grâce auxquelles sa surface présente des reflets plus complexes que pour les autres couleurs et l'or possède ainsi un éclat bien supérieur. C'est pour cette raison que la lumière de l'icône semble ne provenir d'aucune source extérieure, éclipsant ainsi le soleil pour se présenter comme le nouvel astre de lumière. L'icône est sans ombre aucune.

Le doré abolit ainsi toute référence spatio-temporelle pour projeter celui qui la contemple dans l'éternité de Dieu. Dans cette séquence du *Stalker,* la lumière dorée semble émaner du lieu même, grâce à la texture particulière du sol recouvert de dunes sableuses, mais surtout grâce à la suspension des poussières dans l'air qui l'accrochent et la diffuse. Par cet effet de lumière, le *chronos* ne semble plus avoir cours, au profit du *kairós.* Dans un commentaire sur Pindare, Gilbert Romeyer Dherbey, souligne le caractère divin du *kairós* :

> « L'irruption soudaine du *kairós*, c'est-à-dire d'un temps visité par le dieu, se marque en général chez Pindare, par l'apparition de la lumière. (...) Lorsque l'orage a bien enténébré la terre, soudain le vent faiblit, la pluie s'arrête, la nue s'entrouve - et c'est l'embellie, une clairière de lumière soudain, dans un lieu de désolation. L'homme a senti le passage du dieu, et tel est le *kairós*. (...) Le *kairós* est une seconde d'éternité[105]. »

Dans cet endroit souterrain et bétonné, cette irruption de lumière douce et dorée semble ne provenir de nulle part et partout à la fois : sa source est cachée et inconnue. De plus, elle

---

[104] Jacques Gerstenkorn, Sylvie Strudel, « La Quête et la Foi ou Le Dernier Souffle de l'Esprit », *in Andreï Tarkovsky,* Etudes cinématographiques n°135-138, pp. 96.

[105] Gilbert Romeyer Dherbey, *La parole archaïque*, PUF, Paris 1999, p. 11-12.

semble plus belle qu'une lumière naturelle qui proviendrait du soleil. Elle est présente, immuable et vivante à la fois. Ainsi, la lumière conduit ici à une suspension du temps et renvoie à une présence divine mystérieuse et insaisissable.

Plus tard, le Stalker, l'Ecrivain et le Professeur se tiendront au seuil de la Chambre tant désirée, sans jamais vouloir y pénétrer. Pendant plusieurs minutes, la Chambre reste hors-champ et le seul aspect qui nous est donné est sa lumière, blanche et diffuse qui émane de la porte d'entrée (fig. 46 : la porte à droite). Au plan suivant (fig. 47), la caméra se tient désormais dans la Chambre, face aux trois protagonistes restés à son seuil, pantois. Un *flare* vient donner à la lumière un aspect doux et laiteux qui renforce sa présence dans la Chambre. Là-encore, la lumière se fait quasiment palpable, sans l'être toutefois : elle est là, perceptible au regard attentif, et fugitive tout à la fois.

46. La lumière, seul aspect perçu de la Chambre

47. Le flare rend la lumière quasi-palpable, *Stalker*

Peu à peu, au cours de ce même plan, la lumière va varier sensiblement, de façon très mystérieuse. Elle va d'abord devenir dorée (fig. 48, gauche), bien plus encore que précédemment dans le bunker, se reflétant dans l'eau, puis sur les murs aussi (fig. 48, droite), comme si sa présence emplissait tout à coup l'espace.

48. La lumière devient dorée et sa présence s'incarne dans la matière de l'espace de la Chambre, *Stalker*

L'image devient alors icône au fond doré et les trois personnages forment une sorte de trinité. Cependant, à la grande différence de la Trinité d'Andreï Roublev qui représentait la communion entre le Père, le Fils et l'Esprit-Saint, cette trinité forme un triangle inversé, un triangle de l'incommunicabilité. Cette lumière dorée, signe de la présence divine dans cette séquence, apparaît dans la Chambre sans pouvoir être accueillie par ces personnages prostrés qui ne la remarquent même pas. Elle disparaît aussitôt, comme elle est venue : progressivement et donc discrètement (fig. 49). Enfin, la pluie survient, donnant à la lumière une nouvelle forme pour s'incarner : le reflet (fig. 50).

49. La lumière dorée disparaît progressivement **50. Avec la pluie, la flaque reflète vivement la lumière**

La lumière est ainsi, d'une façon ou d'une autre, toujours présente dans la Chambre. Ici, la multitude d'ondes formées par les gouttes de pluie tombant sur la flaque donnent un éclat à la lumière qui scintille de toute part sur le sol inondé de la Chambre. La flaque d'eau devient alors très lumineuse, attirant le regard du spectateur : la lumière prend ici le pas sur les personnages et attirent davantage notre attention ; elle est moins discrète que précédemment, sous son aspect doré. Ce manque de discrétion, n'est cependant qu'apparent puisque cette lumière est plus banale, dans le sens où elle est justifiée. En effet, ce phénomène de gouttes de pluie qui tombent dans une flaque d'eau peut arriver partout, contrairement à la lumière dorée qui n'était absolument pas une lumière justifiée. « Brusquement, cette eau miraculeuse rappelle aux héros tarkovskiens (…) que le ciel existe, qu'il peut s'ouvrir et darder ses « rayons de pluie ». Dans son univers à la faible luminosité, Tarkovski a créé ce soleil humide[106]. » Ce rappel de l'existence du ciel est d'autant plus importante que le ciel n'est présent que dans quatre plans du *Stalker*[107] et que les personnages sont constamment mêlés à la terre (ils s'y traînent, ils s'y allongent, ils y tombent, etc.).

> « [Le rideau de pluie détermine] un espace religieux à l'intérieur même de la société des hommes. Le rideau laisse entrevoir l'autre monde. (…) l'eau du ciel, signe lumineux, s'inscrit dans une métaphysique de la pureté. L'espace et le temps de l'univers de Tarkovski portent l'empreinte du divin, mais cette marque ne s'imprime que grâce à l'élément liquide[108]. »

Puis, peu à peu, la pluie cesse et les scintillements de lumière disparaissent de la flaque d'eau, petit à petit (fig. 51). Le Professeur jette alors les derniers fragments de la bombe avec laquelle il voulait auparavant détruire la Chambre. Un dernier plan conclut la séquence de la Chambre : un top-shot serré au-dessus de la flaque. Nous y apercevons un poisson qui se vide

---

[106] Antoine de Baecque, *Andreï Tarkovski,* Paris, Cahiers du Cinéma, 1989, p. 30.

[107] *Ibidem,* p. 24 : « Il n'y a ainsi que quatre plans dans Stalker où le ciel soit présent (…). »

[108] *Ibidem,* p. 32.

de son sang (fig. 52). Visiblement à l'agonie, il semble avoir été blessé par les jets de projectile du Professeur.

51. La pluie cesse, la lumière scintillante disparaît

52. Le poisson à l'agonie parmi des reflets de lumière fugaces

Cette présence soudaine et insoupçonnée vient comme un point final à ce long plan sur la Chambre dans lequel se déployait la lumière, sous de multiples formes : il y a effectivement une présence vivante dans la Chambre, si infiniment discrète qu'elle reste insoupçonnée aux yeux de ces hommes désespérés. Dans leur analyse du film, Jacques Gerstenkorn et Sylvie Strudel voient dans ce poisson une « présence christique[109] », un Christ à l'agonie, humble et caché. C'est comme si ce poisson venait apporter une réponse à la raison d'être de la Chambre : elle est un lieu privilégié de la présence divine, où la foi peut trouver un écho dans un monde. Dans ce plan encore, la lumière prend une forme particulière : fugitive et insaisissable, elle apparaît et disparaît en des reflets, au gré des légers remous de l'eau de la flaque, au rythme de la musique qui vient de surgir, comme si la présence divine se fondait totalement au monde dans lequel elle s'incarnait, toujours dans une grande discrétion.

> « L'univers spirituel ne peut être entrevu et manifesté qu'avec et dans le matériel, le charnel. Dans la contemplation de l'icône, selon M. W. Alpatov, *« le spectateur devine que chaque chose vivante contient une pensée élevée qui ranime en lui le respect du monde terrestre. Il y trouve des*

[109] Jacques Gerstenkorn, Sylvie Strudel, « La Quête et la Foi ou Le Dernier Souffle de l'Esprit », *Op. cit.*, pp. 98.

significations insondables qui lui donnent confiance dans la nature et il se découvre un sentiment de liberté[110]. »

Ainsi, par l'icône, écrit Paul Evdokimov, « un fragment de l'être devient une hiérophanie[111]. » « La hiérophanie, qui désigne la manifestation du sacré, consiste non pas en l'irruption d'une puissance numineuse extérieure dans le domaine profane, mais s'exprime dans un regard neuf sur ce qui nous entoure et sur nous-même, la vision pure[112]. »

Dans cette séquence, le spectateur est le seul à pouvoir saisir cette présence, grâce à l'attention particulière portée par la caméra de Tarkovski qui laisse le temps pour contempler et qui adopte des points de vue qui permettent de voir ce qui est réellement important. C'est pourquoi, par exemple, la caméra prend de la distance par rapport aux trois protagonistes : si nous ne distinguons alors plus aussi bien leurs visages, nous avons accès à leur environnement, la Chambre, et nous pouvons nous concentrer dessus. Cette omniprésence de la lumière est ainsi mise à la première place et nous permet de prendre conscience de cette présence divine qui habite la Chambre des désirs, malgré l'aveuglement des personnages. C'est l'aspect désertique de ces lieux inhabités qui nous rend attentif à la survenue d'une altérité. C'est pourquoi l'inactivité des personnages et le silence qui habite ce désert qu'est la Chambre laissent une place à la présence divine qui peut ainsi survenir, par la lumière.

---

[110] M. W. Alpatov, *Trésors de l'art russe*, Paris, Club du Livre, 1967.

[111] Paul Evdokimov, *L'Art de l'icône,* Paris, Desclée De Brouwer, 1972, cité par Barthélémy Amengual, dans « Andreï Tarkovsky après sept films », *Andreï Tarkovsky*, Etudes cinématographiques n°135-138, pp. 168.

[112] Philippe Cornu, *Le bouddhisme : une philosophie du bonheur ?*, Paris, Le Seuil, 2013, p.71

Conclusion

La construction d'un espace pour ménager une place à la présence divine passe par un ascétisme de l'image et du son qui permet au spectateur de densifier son attention et de la concentrer sur le strict nécessaire. Mais surtout, ce dépouillement appelle à un au-delà de l'image cinématographique.

Cette construction revient alors à esquisser un désert extérieur c'est-à-dire un espace dénué d'habitation. Aucune présence n'est sensée venir le parcourir. Ainsi, quand le protagoniste cesse de participer à la clôture du récit érotématique, le spectateur n'a rien d'autre à attendre que la survenue d'une présence divine. Le désert nous assure qu'aucun autre élément ne viendra nous perturber.

Dès lors l'attention du spectateur peut être portée sur la lumière qui peut être signe de la présence divine.

Une piste pour mettre en scène la présence divine consiste donc à la fois à créer des brèches dans le temps tout en ménageant un espace particulier. C'est donc des espaces-temps qu'il faut sculpter afin de poursuivre notre objectif. Nous avons vu l'échec que pouvait constituer la tentative de « montrer » la présence divine. Pourquoi ne pas envisager plutôt qu'une monstration, une rencontre et en faire l'axe de l'espace-temps que nous cherchons à dessiner ?

CHAPITRE 3

Créer un espace-temps de rencontre entre la présence divine et le spectateur

« Toutes les plaies sont au soleil
et Il meurt sous les yeux
de tous : sa mère même
sous sa poitrine, son ventre, ses genoux,
regarde son corps souffrir.
L'aurore et le soir jettent une lumière
sur ses bras ouverts et avril
attendrit l'exhibition
de sa mort aux regards qui Le brûlent.

Pourquoi le Christ fût-il EXPOSÉ en Croix ?
Oh ébranlement du cœur devant le corps
nu du jeune homme… atroce
offense à sa pudeur crue…
Le soleil et les regards ! »

[Pier Paolo Pasolini, *Crucifixion*]

L'interrogation lancinante du poème « Pourquoi le Christ fût-il EXPOSÉ en Croix ? » nous renvoie à l'idée que le personnage, exposé à la lumière, peut être un espace où peut s'incarner la présence divine, devenant ainsi un espace de rencontre entre celle-ci et le spectateur.

À présent que nous avons proposé quelques pistes pour ménager un espace-temps au sein du film à la présence divine, étudions à présent une manière de mener le spectateur vers cet espace-temps bien particulier : quels chemins le spectateur peut-il emprunter ?

1. Emmener le spectateur vers la contemplation

a. La dramaturgie de la participation contemplative : amener le spectateur à co-créer avec le cinéaste

La logique narrative poétique prônée par Andreï Tarkovski, par sa propension à l'émergence du *kairós* dans le film, permet donc de faire entrer le spectateur dans un temps propice à la contemplation.

> « Les liaisons poétiques apportent davantage d'émotion et rendent le spectateur plus actif. Il peut alors participer à une authentique découverte de la vie, car il ne s'en remet plus à des conclusions toutes faites imposées par l'auteur. Il ne lui est proposé que ce qui peut lui permettre de découvrir l'essence de ce qu'il voit[113]. »

Tarkovski souhaite ainsi que tout ne soit pas dit dans le film et que le spectateur ait un effort à fournir dans cette découverte de la vie que permet le film. Selon Tarkovski, le spectateur doit co-créer avec le cinéaste.

Dans le cas de la mise en scène de la présence divine, cette participation active du spectateur semble être un point essentiel. En effet, nous avons conclu précédemment que vouloir montrer Dieu de manière figurative dans un film relevait l'idolâtrie et faisait passer à côté de Dieu. La solution alternative qui se présente alors est de donner, plutôt qu'un *objet* figurant Dieu, un *accès* permettant au spectateur d'accéder à cette présence divine. Le film doit être alors, en quelque sorte, un passage qui mène le spectateur à cette présence divine.

---

[113] Andreï Tarkovski, *Le Temps Scellé*, Paris, éd. Philippe Rey, coll. Fugues, 2014, p. 28.

Dans la culture orthodoxe qui imprègne fortement l'univers d'Andreï Tarkovski, il suffit au fidèle de contempler longuement une icône pour ressentir la présence du saint qui est sensé y être présent. De plus, la liturgie orthodoxe est extrêmement longue, sa durée devant permettre aux participants de sentir que tout ce qui les entoure (les icônes, les sacrements, l'église entière) représente la présence de Dieu sur terre.

De la même manière, au cinéma, les plans longs, par leur durée et le rapport réflexif qu'ils instaurent, renvoient aussi le spectateur à des motifs extérieurs au film. Le spectateur fait donc des allers-retours entre sa propre expérience de la vie et le film et il a la place nécessaire pour participer à la création du film.

> « (…) Tarkovski crée un contexte qui incite le spectateur à la contemplation et l'amène à essayer de comprendre la signification des images, indépendamment de la situation dramaturgique, en prenant comme référence la tradition extérieure au film ou la série de motifs. Tarkovski conditionne le spectateur de façon à ce qu'il sente la présence de tous les mondes à la vue d'une seule image. Dans ce but, il rend les images indépendantes de la structure spatiale et temporelle, et il a recours à la durée pour obliger le spectateur à les examiner attentivement. Ce maniement du temps permet d'oublier l'action, la sensation d'être présent domine. La structure de l'action montre les relations entre certains éléments grâce à la présence de motifs visuels, non pas au niveau de l'action proprement dite[114]. »

Ce que les auteurs Szilàgyi Akos et Andràs Bàlint Kovàcs appellent ici « images indépendantes », ce sont les brèches dans le temps dont les images ne s'inscrivent pas directement dans la suite chronologique du récit. Ces images mystérieuses incitent le spectateur à s'investir davantage dans le film afin de comprendre ce qui s'y joue réellement.

---

[114] Szilàgyi Akos & Andràs Bàlint Kovàcs, *Les Mondes d'Andreï Tarkovski,* éd. L'Âge d'Homme, coll. Histoire et Théorie du Cinéma, p. 39.

> « La dramaturgie de la participation contemplative est la suivante : le contexte dramaturgique est trop diffus pour qu'il puisse être compris directement. Tarkovski y ajoute une ou plusieurs images qu'il dégage délicatement de ce contexte, mais ne rend pas totalement indépendantes, pour que le spectateur sache que ces images sont chargées de lui transmettre quelque chose[115]. »

Par les brèches dans le temps, le spectateur est sorti de ses habitudes filmiques : le récit ne lui est plus donné de manière logique mais semble, au contraire, lui échapper. Cependant, Andreï Tarkovski ne laisse pas ses spectateurs démunis et, par sa mise en scène, il les emmène et les guide vers la contemplation. L'un des moyens dont il use pour cela sont les lents mouvements de caméra.

b. De l'utilisation des mouvements de caméra avant pour entraîner le spectateur vers la contemplation

Par la pénétration dans l'image à laquelle conduit un travelling ou un zoom avant, le spectateur a le sentiment de participer par la proximité instaurée.

> « L'une des principales particularités du maniement de la caméra de Tarkovski est l'emploi fréquent du travelling (...) La caméra en mouvement représente l'angle de vue du spectateur qui participe directement aux événements. La même impression est obtenue lorsque les mouvements de la caméra ne tiennent pas compte des déplacements des acteurs ou sont en contraste avec eux[116]. »

---

[115] Szilàgyi Akos & Andràs Bàlint Kovàcs, *Les Mondes d'Andreï Tarkovski,* éd. L'Âge d'Homme, coll. Histoire et Théorie du Cinéma, p. 36.

[116] Pierre Devidts, *Andreï Tarkovski. Spatialité et habitation,* éd. L'Harmattan, coll. Champs visuels, Paris, 2012, p. 38.

Dans *Le Sacrifice*, l'utilisation du zoom que fait Andreï Tarkovski est d'autant plus frappante qu'elle ne vient que progressivement, dans sa filmographie. Auparavant, le cinéaste utilisait davantage le travelling avant. Son adoption « *du zoom plutôt que du travelling avant pour entrer dans l'image – c'est-à-dire un procédé qui nous rapproche l'image d'un objet plutôt qu'il ne nous fait pénétrer dans un espace*[117] *(...)* » pourrait être une manière de livrer le personnage au regard du spectateur par la force des détails permis par le zoom, sans toutefois faire pénétrer le spectateur dans l'espace du personnage.

Cette interprétation nous semble d'autant plus intéressante pour une séquence de prière, si intime. Ainsi, par le zoom, la caméra respecte un espace qu'elle refuse de pénétrer, lui conférant ainsi un caractère sacré. Par ce procédé, le spectateur peut avoir la sensation qu'un événement important se passe mais qu'il ne peut pas y accéder matériellement : tout est fait pour qu'il puisse se focaliser sur l'événement en question, mais une barrière invisible est dressée devant lui. Si c'est le propre de l'image d'être infranchissable et inaccessible physiquement par le spectateur, cet aspect-là est grandement renforcé ici par l'utilisation du zoom avant.

Si Tarkovski parvient à créer un espace sacralisé par l'utilisation d'un zoom avant extrêmement lent, il est intéressant de constater que Pier Paolo Pasolini, pour la première fois dans sa filmographie fait un grand usage des zooms avant pour *L'Evangile selon Saint Matthieu.* On remarque en effet une présence massive de zooms.

---

[117] Michel Chion, « La maison où il pleut », in *Nunc, revue verticale*, n° 11, Clichy, éd. de Corlevour, 2006, « Numéro spécial Andreï Tarkovski », p. 56.

> « [celle-ci] témoigne plus que tout dans *Il Vangelo* qu'il existe une conscience esthétique du film indépendante de la conscience du personnage. Le zoom démontre que la caméra a un pouvoir autonome et supérieur à celui du Christ, de regarder et de détailler. Elle peut choisir (ou pas) de s'approcher quand le personnage lui, reste immobile. L'amour du monde dont témoigne le zoom, le goût de toucher qu'il manifeste est donc autant, sinon plus, celui du cinéaste que de son personnage[118]. »

Cette supériorité de la caméra sur le Christ dans *L'Evangile selon saint Matthieu* vient appuyer l'idée que nous avions développée dans notre première analyse du film. En effet, nous ne percevons pas tant la présence divine dans le personnage même du Christ, mais dans sa mise en scène. Ces zooms avant récurrents et extrêmement rapides sur Jésus créent la forte impression que cet homme attire tout à lui, qu'il est le centre de tout, comme si tout se jouait en lui.

Ainsi, c'est comme si, par le Christ, Dieu se rendait présent au cœur du monde et, si son apparence est humaine, la fascination de la caméra questionne sans cesse la nature du Christ. Pasolini lui-même entretient cette fascination, à l'œil nu, pour ensuite s'emparer de la caméra. Dans une interview, il confie : « *quand je fais un film je me mets en état de fascination devant un objet, une chose, un visage, des regards, un paysage, comme s'il s'agissait d'un lieu où le sacré fût en imminence d'explosion*[119]. »

Lors de la séquence du Sermon sur la montagne, par exemple, non seulement la succession de gros plans sur le visage de Jésus par un montage non-conventionnel questionne, mais la caméra, elle aussi, fouille ce visage, par des zooms qui lui permettent de se rapprocher encore plus de cette « sainte Face ». Comme dans *Le Sacrifice,* la caméra apparaît alors comme un

---

[118] Stéphane Bouquet, L'Evangile selon saint Matthieu, Op. cit., p. 50.

[119] *Dernières paroles d'un impie.* Entretiens de Pier Paolo Pasolini avec Jean Duflot, Belfond, 1981.

outil qui permet de mieux détailler le monde et les hommes, sans pour autant franchir des espaces sacrés. Au cinéma, le gros plan a une force d'autant plus grande qu'il permet de contempler les visages comme il est rarement possible de le faire dans la réalité puisque la caméra permet une grande proximité par le grossissement. La multiplication des zooms « figurent, explicitent le mouvement par lequel on s'approche du monde, par lequel on en élit un fragment comme digne du regard et de l'adoration, par quoi on va comme toucher du doigt les choses. Les zooms sont le geste même de la sacralisation[120]. »

Cette fascination, cette attirance de la caméra vers ces personnages priants (le Christ de Pasolini, Alexandre du *Sacrifice*…) suggérées par le zoom avant nous ouvrent une nouvelle piste pour mettre en scène la présence divine. Si la prière établit une relation entre la divinité et l'homme, c'est que sont rassemblés en un même espace, l'homme d'une part, et Dieu d'autre part. Ainsi, lorsque l'homme lui est ouvert et veut accueillir sa présence, où donc Dieu pourrait-il s'établir ? Devant cet homme ? En lui ?

Voici à présent l'objet de notre réflexion : en quoi le personnage est-il un medium indispensable pour rendre sensible la présence divine et comment la mise en scène peut permettre à la présence divine de s'incarner particulièrement ?

[120] Stéphane Bouquet, *L'Evangile selon saint Matthieu,* Paris, Cahiers du Cinéma, coll. Les Petits Cahiers, 2003, p. 20-21.

5. Le personnage, un medium indispensable pour rendre sensible la présence divine

a. Caractéristique du personnage-medium de la présence divine

Les personnages spirituels les plus souvent mis en scène par les cinéastes sont des personnages solitaires, en marge de la société. On a ainsi le Christ de Pasolini abandonné de l'humanité entière lors de son agonie, mais aussi Alexandre du *Sacrifice*, toujours isolé du reste de sa famille, tout comme son Petit Garçon l'est aussi, ou encore le curé d'Ambricourt du *Journal d'un curé de campagne* de Robert Bresson, seul face à ses paroissiens hostiles. On trouve aussi Jeanne d'Arc dans sa *Passion* (de Carl Theodor Dreyer, 1927) comme dans son *Procès* (Robert Bresson), seule dans sa prison, seule face aux membres du tribunal qui l'accusent.

Ces personnages ont aussi la caractéristique commune d'être peu bavards : ils ne profèrent jamais un mot de trop, peuvent entrer dans de longues périodes de silence ou même être muets comme l'est Petit Garçon dans *Le Sacrifice* – provisoirement cependant, puisqu'il recouvre la parole à la toute fin du film.

Enfin, une autre caractéristique leur est commune et frappe par sa radicalité : ces personnages sont représentés, d'une manière ou d'une autre, au moins à un moment donné du film, comme des personnages passifs ou plutôt, contemplatifs. Ils semblent être en effet, à certains moments, en attente, comme Alexandre l'est lorsqu'il erre dans la neige, lors de la seconde séquence en noir et blanc. Cette passivité se reconnaît en tant que le personnage n'agit pas sur son environnement, c'est-à-dire qu'il ne provoque pas de changements autour de lui. L'un des

exemples le plus frappant de ces moments de contemplations est, à notre avis, dans *Stalker*, peu après que les trois protagonistes – le Stalker, l'Ecrivain et le Professeur – soient entrés dans la Zone et plus précisément lorsque le Professeur, qui avait disparu, réapparaît soudain. Le Stalker impose alors une pause à ses compagnons de voyage. Les trois protagonistes s'étendent alors à même le sol. Tandis que le Professeur et l'Ecrivain bavardent à bâtons rompus, le Stalker se fait particulièrement silencieux. Commence alors ce que nous appellerons « la séquence des Contemplations ». Le Stalker, contrairement à ces compagnons de voyage qui bavarderont puis s'assoupiront, se fait tout attentif à son environnement. Pour cela, il isole d'abord son regard, prenant son visage dans ses mains ou l'orientant vers le sol.

53. Le Stalker, attentif à son environnement, *Stalker*

54. Le Stalker s'isole en isolant son regard, *Stalker*

55. Mais en réalité, son regard est attentif, *Stalker*

Mais en réalité, le Stalker s'isole pour mieux se rendre attentif à ce qui l'entoure (fig. 55), sans disperser son attention en écoutant les propos de ses compagnons. Cela se voit à la crispation du visage du Stalker qui trahit qu'une grande tension se joue dans son esprit (fig. 56).

56. Série de photogrammes « Le visage crispé du Stalker, signe d'une grande tension psychique », *Stalker*

La caméra ne cesse de scruter ce visage, en revenant sans cesse sur lui, en gros plans (fig. 56), oubliant peu à peu les deux autres protagonistes dont les voix s'éteignent. La caméra va même jusqu'à filmer le visage du Stalker à l'envers (fig. 56, photogramme du bas), comme pour accompagner la désorientation qui s'empare petit à petit du Stalker. Le Stalker ne cesse de fermer les yeux, pour les ouvrir soudainement : cela ne manque pas de nous alerter. Nous comprenons que si la caméra insiste tant sur ce visage, c'est que la plus grande part de l'action se déroule essentiellement dans l'esprit du Stalker, dans son intériorité-même. En effet, en alternance avec les gros plans de son visage, nous découvrons, avec le Stalker, les présences singulières qu'il semble être le seul à percevoir. Un chien noir apparaît alors : il surgit d'abord dans un cut, isolé dans une image (fig. 57). Cette présence paraît venir sans être sollicitée, dans un élan indépendant de la volonté du Stalker qui semble ne pas pouvoir agir sur ce chien. Ce dernier se manifeste, de cette manière, comme un sujet, et non comme un objet. De plus, ce chien noir a l'air pourvu d'intentions : il paraît être particulièrement attentif au Stalker, et se positionne face à lui, à une distance respectueuse (fig. 57 & 58). Cette présence, étonnante, ne manque pas de nous faire penser à la présence divine, libre de survenir à l'improviste et de se manifester à qui elle veut, pouvant être perçue ou non par celui pour qui elle se manifeste. Alors même qu'elle est incarnée dans ce corps de chien, elle est vraiment sujet et n'a ainsi rien à voir avec une idole.

57. Un chien noir surgit, *Stalker*

58. Le chien noir se tient à distance, présence attentive

C’est alors que le sépia fait place à la couleur tandis que l’image rassemble, dans le même espace, Stalker et chien noir, réduisant la distance entre les deux et les mettant ainsi en relation (fig. 59).

59. Peu à peu, le chien noir s'approche du Stalker

Cet événement en enclenche alors d’autres, comme si le Stalker s’ouvrait de plus en plus aux éléments naturels qui l’entourent, éléments qui semblent tout emplis d’une présence mystérieuse. Par exemple, la caméra déambule très lentement à travers tout ce qui peut être à la fois mouvant et accrocheur de lumière : l’eau et le vent.

60. L'eau et ses reflets de lumière dorée

61. Le vent se lève, la lumière accroche ses poussières

La présence du chien noir, par la façon dont il était mis en scène, nous alertait sur la possibilité d’une présence divine se manifestant au Stalker. A présent, la lumière semble

prendre ce rôle, comme si la présence divine était capable de s'incarner en de multiples formes.

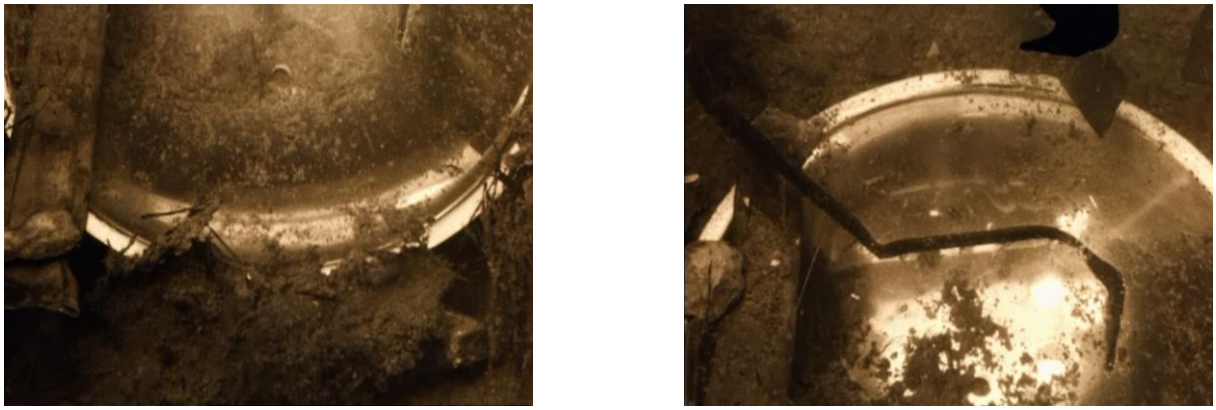
b. La survenue de la lumière-chair divine, à la rencontre du personnage

Ainsi, lorsque, par un vent plus fort, la poussière soulevée accroche sensiblement la lumière, celle-ci semble alors prendre chair (fig. 62) : c'est une manifestation remarquable de la lumière-chair divine qui permet le passage d'images en couleur (le monde réel) au sépia (le monde intériorisé par le Stalker).

62. Le vent souffle plus fort et la poussière de lumière dorée envahit l'espace, *Stalker*

63. Le Stalker s'abandonne à la lumière-chair divine, *Stalker*

Le personnage du *Stalker* semble alors entrer en interaction avec la présence divine : pour la première fois de la séquence, son visage se détend, et son bras, sa main s'abandonnent dans une grande paisibilité à cette lumière dorée qui teinte légèrement le sépia de l'image (fig. 63). Elle contamine tout l'espace : tout devient lumière, l'eau se fait éclatante de lumière, les objets dorés resplendissent (fig. 64).



64. Les objets resplendissent, l'eau est éclatante de lumière, *Stalker*

Enfin, cette lumière révèle des présences singulières, des présences qu'on ne percevait pas sans son éclairage : les petits poissons – que le poisson christique, à l'agonie dans la Chambre rappelera plus tard dans le film –, incarnent cette présence vivante et multiple de la présence divine, discrète et insaisissable dans sa fugacité de mouvement (fig. 65). De même, l'arbuste tordu et chétif nous est révélé par le reflet lumineux comme des arbres vigoureux et droits (fig. 66)

65. Les poissons christiques frétillent de vie

66. La lumière révèle un *monde autre*, dans les reflets de l'eau

Ainsi, si dans certaines séquences filmiques chez Tarkovski, la lumière peut constituer le signe de la présence divine en étant mise en scène en tant que *lumière-chair divine,* c'est parce qu'elle est relationnelle et peut entrer en relation avec tout ce qui est animé : matériellement pour les objets et de manière plus complexe pour les animaux, elle atteint, avec sa relation à l'homme un haut niveau de complexité : le personnage étant doué d'une conscience, il peut ou non percevoir cette présence, tout comme il peut la refuser ou l'accueillir. Tout cela se passe dans l'intériorité du personnage, dans le plus grand secret. Avec la mise en scène de la lumière, cela est révélé au spectateur de manière subtile et sensible.

c. Le personnage face au passage de la présence divine incarnée en *lumière-chair divine*

Si la lumière-chair divine survient dans un film, c'est pour aller à la rencontre du personnage, entré en relation avec lui. Dans *Le Sacrifice,* lors de la séquence de la prière d'Alexandre, il nous est donné à voir, en très peu de temps, l'ouverture du personnage, Alexandre, à cette survenue de la présence divine sous forme lumineuse.

Au tout départ, lorsqu'il vient voir Petit Garçon dans sa chambre, ce dernier se tourne vers la fenêtre, tournant ainsi le dos à Alexandre (fig. 67). Son visage est alors dans l'ombre car la lumière de l'extérieur varie sans cesse en puissance. Ce qui est particulièrement intéressant, c'est que les deux personnages ont un comportement contraire face à la lumière naturelle de cette fenêtre.

67. Petit Garçon tourne le dos à Alexandre pour se tenir face à la fenêtre de sa chambre

En effet, Petit Garçon est à présent tout tourné vers cette lumière et semble abîmé dans cette contemplation (fig. 68 & 69). La caméra donne de l'importance à l'événement en restant fixe pendant un temps relativement long sur cette seule action du Petit Garçon : dans son lit, il « pense », tourné vers la lumière qui décline (fig. 68) et se ré-intensifie (fig. 69) à tour de rôle, à un rythme constant. Le rideau se gonflant et se dégonflant, rythmant l'intensité lumineuse, est la seule chose à voir dans l'image : cette lumière semble donc être importante. Est-ce la survenue d'une lumière-chair divine ? La suite semble affirmer cette hypothèse.

68. La lumière décline

69. La lumière se ré-intensifie à nouveau

En effet, le plan suivant montre le visage inquiet d'Alexandre tourné vers cette même source de lumière (fig. 70), pour s'en détourner rapidement. Le visage d'Alexandre sombre alors dans l'obscurité pour engloutir un verre d'alcool fort.

70. Visage d'Alexandre tourné vers la lumière

71. Visage d'Alexandre détourné, va vers l'ombre

Alexandre se tournera à nouveau vers la lumière, celle de la fenêtre de sa propre chambre cette fois, lorsque tout son corps se sera rendu disponible à la prière : agenouillé, dépouillé (du verre d'alcool) et enfin, ouvert dans son attitude (fig. 72).

72. Alexandre, à nouveau ouvert à la lumière, *Le Sacrifice*

Puis, après avoir prié, Alexandre s'affale sur le divan et l'obscurité se fait alors d'un coup : la communication directe entre la présence divine et Alexandre est alors rompue, en apparence tout du moins. Car à présent, cette relation va s'intérioriser et Tarkovski va mettre en scène cette intériorité par la séquence en noir et blanc que nous avons analysée auparavant.

À la suite de la séquence en noir et blanc qui surgit après sa prière, Alexandre se redresse soudain du divan : son visage est alors complètement noir de sous-exposition. La lumière se fait soudain sur le visage d'Alexandre : encore un signe mystérieux de l'intervention divine.

73. La lumière se fait soudain sur le visage d'Alexandre,
signe d'une mystérieuse intervention de la présence divine ?

Ainsi, l'analyse de cette séquence nous prouve, encore une fois, que le personnage est réellement la place où la présence divine tend à se manifester le plus explicitement, comme si elle choisissait d'habiter l'intériorité de l'homme. Il semble donc que cette piste peut être très fructueuse pour mettre en scène la présence divine : la chair divine peut s'emparer de la lumière pour s'incarner, mais cette lumière nécessite une place où se matérialiser : le visage du personnage. Ce qui est intéressant, c'est que c'est le spectateur qui est témoin de l'éclairement du visage du protagoniste, et non le protagoniste lui-même. Le visage devient alors, pour le spectateur le lieu où la présence divine se manifeste dans le film. Ce qui est troublant, c'est que ce visage est tout tourné vers un hors-champ qui semble être à jamais inaccessible.

d. Le hors-champ inaccessible du personnage face à la présence divine

Le regard du protagoniste adressé à un hors-champ inaccessible

En effet, le regard d'Alexandre, s'il est hésitant et mouvant au début de sa prière (fig. 74), semble se fixer ensuite sur un point fixe situé vers le haut, hors-champ (fig. 75).

74. Le regard mouvant d'Alexandre, *Le Sacrifice*

75. Alexandre, le regard fixé vers le haut, *Le Sacrifice*

Ce hors-champ, jamais nous n'y aurons accès : la caméra restera dans le même axe durant toute la séquence de prière. Mais ce n'est pas le hors-champ matériel qui nous intéresse : inconsciemment, nous savons qu'il s'agit très certainement du plafond, ou autre point en hauteur situé dans la pièce. Le hors-champ qui nous intéresse, c'est le *hors-champ mystique* qui semble capter toute l'attention d'Alexandre.

Une présence divine connue du personnage seul ?

Dès lors, il nous semble évident que ce hors-champ se trouve en réalité dans l'intériorité d'Alexandre : la direction de son regard et son intensité en sont les signes. Mais la présence divine se fait ainsi deviner : elle est dans ce hors-champ inaccessible, elle est donc imperceptible. Cependant, nous y avons accès par le visage que nous offre le protagoniste. Il nous semble en effet que, par son regard, nous accédons à une part d'intériorité. Plus encore, Andreï Tarkovski nous offre de partager l'intériorité du personnage en nous faisant accéder à ses « visions » : celles d'Alexandre lors de la séquence en noir et blanc, tout comme celles du Stalker lors de ses contemplations.

Mais certains cinéastes ont parfois choisi de laisser toute la place à ce hors-champ inaccessible par une insistance sur le visage de leur protagoniste en prière/contemplation, comme Dreyer avec Jeanne d'Arc par exemple, dans *La Passion de Jeanne d'Arc.*

76. Jeanne d'Arc, absente aux autres, présente à l'Autre, *La Passion de Jeanne d'Arc*

Dans le film de Dreyer, Jeanne d'Arc semble être toujours absente aux autres : son regard ne raccorde jamais, en effet avec celui de ses bourreaux. Mais l'intensité de son regard nous interpelle : elle semble être présente à autre chose, au Tout-Autre, c'est-à-dire à la présence divine. Ainsi, le visage humain, dans sa complexité, semble être le lieu où le Dieu Un, peut venir s'incarner, au cinéma. L'unité se fait alors, là où est la présence divine, comme le prouvent ces photogrammes. Ils présentent en effet une unité dans la manière de cadrer le visage de Jeanne d'Arc, par des gros plans qui l'isolent, avec une frontalité rigoureuse, sur des fonds blancs d'un dépouillement extrême dont la blancheur renvoie la quasi-totalité la lumière, lui conférant ainsi une plus grande corporéité.

L'unité est aussi présente dans la lumière, toujours douce et enveloppante, unifiant ainsi le visage de Jeanne. L'extrême simplicité qui se dégage de ces plans contraste avec le fouillis des plans où se bousculent tous ses adversaires (ceux qui la jugent et la condamnent), non habités par la présence divine.

Ainsi, la mise en scène de la présence divine, une fois qu'elle s'incarne dans l'intériorité d'un personnage semble aller de pair avec une grande simplicité et un grand dépouillement.

CONCLUSION

Au cours de cette réflexion, nous nous sommes aperçus que, pour mettre en scène la présence divine, une représentation figurée de Dieu n'était pas satisfaisante. En effet, une telle représentation présente finalement Dieu comme un sujet bien défini et délimité, et court le risque de tomber dans l'idolâtrie. Présenter au spectateur une idole, c'est lui présenter un faux qui risque de le leurrer à penser qu'il expérimente une présence divine et qu'il peut à présent cesser tout effort qu'il aurait sinon produit pour aller à sa rencontre.

Cependant, l'analyse du film de Pier Paolo Pasolini nous a montré qu'il était possible de figurer la présence divine et de parvenir pourtant à la mettre en scène. Mais, la figuration ne semble pas jouer un rôle majeur dans cette réussite qui repose principalement sur des mécanismes de représentation non figuratifs qu'a su mettre en œuvre Pasolini, en lien avec l'incarnation de Dieu qu'il proposait.

Ces moyens non figuratifs semblent particulièrement développés dans le travail d'Andreï Tarkovski. Avec l'analyse du *Sacrifice* et de *Stalker*, nous avons pu montrer que Tarkovski parvenait à mettre en scène la présence divine en modelant un temps et un espace de manière à ménager une place à la présence divine.

Plus précisément, nous avons analysé comment, dans *Stalker* et *Le Sacrifice*, Tarkovski parvenait à créer des « brèches dans le temps ». Suspendant l'écoulement chronologique du récit, la brèche dans le temps se présente sur le mode du *kairós*, c'est-à-dire qu'elle présente un temps vertical qui n'est ni mesurable, ni fonctionnel et qui renvoie non pas au temps de la survie, mais à celui de vie même. En cela, il se lie au concept d'éternité et, à travers elle, à la présence divine.

Toujours dans ces deux films, Tarkovski pratique un ascétisme, aussi bien à l'image qu'au son, qui permet au spectateur d'entrer dans une qualité d'attention particulière où il peut s'ouvrir en profondeur au peu d'éléments qui lui sont donnés à percevoir et peut-être aller jusqu'à transpercer l'image pour accéder à un au-delà. Cette frugalité des percepts vise à faciliter l'accès du spectateur à la présence divine en décuplant sa perception. Comme s'il n'avait accès qu'à peu de nourriture, il peut alors savourer particulièrement, prendre son temps pour ressentir chacun des quelques éléments que le film, dans sa rigueur présente, s'autorise à lui donner.

Cet ascétisme révèle toute sa force lorsqu'il est combiné à la constitution d'un désert cinématographique. Ce dernier est un espace-temps particulier qui, bien qu'il soit occupé par le protagoniste, ne semble pouvoir être le lieu d'aucune habitation et, par extension, d'aucun passage.

Ainsi, dans ces déserts, le spectateur a le sentiment que rien d'extérieur à l'expérience que mène alors le film ne viendra la troubler ou la contrarier. Le spectateur peut alors s'abandonner et quitter peu à peu la plupart de ses postures défensives qu'il arbore habituellement pour faire face à tous les changements intempestifs que peuvent receler son environnement. Néanmoins, dans le même temps, une grande tension vient le saisir et, toutes antennes dehors, il se tient prêt à recevoir l'inattendu. Cet abandon-tension est un atout que le film essaye de conférer à son spectateur pour l'aider à mieux entrer en contact avec la présence divine.

Et, à l'instar de l'ascétisme, il produit, chez le spectateur, une perception affinée de tous les petits changements subtils qui peuvent survenir. Mais, dès lors qu'un tel changement est

perçu[121] vient un mystère. Si le changement n'a pas été causé par un protagoniste, qui donc peut en être à l'origine? Car dans ce lieu, il n'y a aucun passage ; en tout cas, il n'y aucun autre personnage semblable en essence au protagoniste qui puisse y survenir. Lorsque la question de l'origine des changements survient, le désert cinématographique emmène encore le spectateur vers la présence divine.

Enfin, Andreï Tarkovski propose une mise en scène très particulière de la lumière : il la transfigure en une *lumière-chair divine.* Ainsi, le spectateur peut, à présent, partout où il voit – et pour voir, il faut bien qu'il y ait de la lumière -, sentir la matière-même sur laquelle s'appuie son regard, comme une *chair* qui le perçoit à son tour. Cette idée d'être ainsi baigné dans la *lumière-chair divine* s'offre alors au spectateur comme un pinacle de l'expérience de la présence divine. Elle est alors sensoriellement totale et elle est toute la matière[122] même du film projeté.

Son réceptacle, par nature, est le visage humain du personnage où elle peut s'incarner, si le personnage est tourné vers la présence divine. Celle-ci représentant un hors-champ à tout jamais inaccessible, le visage, et plus précisément le regard, s'offre alors comme la révélation de ce hors-champ, en tant qu'il donne accès partiellement à l'intériorité du personnage, intériorité à l'intérieur de laquelle se cache la présence divine, être de relation avec le personnage.

---

[121] - et, bien souvent, apparaît comme révélé, car, hors du désert, il était trop petit pour être perçu -

[122] Ici, si nous en avions le temps, la discussion que Merleau-Ponty propose sur la notion d'élément pour l'appliquer à son concept de *chair* serait sans doute particulièrement fructueuse pour caractériser cette lumière-chair divine qui, lorsqu'elle survient, se présente, en ce sens, comme l'élément-même du film qui l'apporte.

BIBLIOGRAPHIE

1. MONOGRAPHIES

CINÉMA ET TRANSCENDANCE

AYFRE AMÉDÉE, *Cinéma et mystère,* Paris, éd. du Cerf, coll. 7ème Art, 1952, 131 p.

AYFRE AMÉDÉE, Conversion aux images ? : les images et Dieu, les images et l'homme, Paris, éd. du Cerf, 1964, 358 p.

AYFRE AMÉDÉE, Dieu au cinéma : problèmes esthétiques du film religieux, Paris, PUF, 1953, 210 p.

ANDREÏ TARKOVSKI

AKOS SZILÀGYI, KOVÀCS ANDRÀS BÀLINT, *Les Mondes d'Andreï Tarkovski,* éd. L'Âge d'Homme, coll. Histoire et Théorie du Cinéma, 195 p.

BAECQUE ANTOINE (DE), *Andreï Tarkovski,* éd. Cahiers du Cinéma, coll. « Auteurs », 128 p.

BRANTES CHARLES-HUBERT (DE), « Andreï Tarkovski ou l'art comme une prière poétique », *Nunc, revue verticale,* n° 11, Clichy, éd. de Corlevour, 2006, « Numéro spécial Andreï Tarkovski », 142 p.

DEVIDTS PIERRE, *Andreï Tarkovski. Spatialité et habitation,* éd. L'Harmattan, coll. Champs visuels, Paris, 2012, 124 p.

GERSTENKORN JACQUES, STRUDEL SYLVIE, « La Quête et la Foi ou Le Dernier Souffle de l'Esprit », in *Andreï Tarkovsky,* Etudes cinématographiques n°135-138.

GOVERNATORI LUCA, *Andreï Tarkovski, l'art et la pensée,* éd. L'Harmattan, coll. L'art en bref, Paris, 2002, 104 p.

OVTCHINNIKOVA MACHA, *La Révélation du temps par les figures sonores dans les films d'Andreï Tarkovski et d'Andreï Zvaguintsev*, éd. Lettmotif, coll. Thèses, 2014, 240 p.

TARKOVSKI ANDREÏ, *Le Temps Scellé*, Paris, Philippe Rey, coll. Fugues, 2014, 300 p.

TARKOVSKI ANDREÏ, *Journal*, éd. Cahiers du Cinéma, 1993, 479 p.

TARKOVSKI ANDREÏ, *Œuvres cinématographiques complètes II,* éd. Exils, Paris, 2001, 435 p.

SUR LE CINÉMA

BAZIN ANDRÉ, *Qu'est-ce que le cinéma ?,* Paris, 7ème Art, 1976, 372 p.

BRESSON ROBERT, *Notes sur le Cinématographe*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1975, 144 p.

DELEUZE GILLES, *L'image-temps*, Paris, Les Éditions de Minuits, coll. Critiques, 1985, 378 p.

ESQUENAZI JEAN-PIERRE, *Film, perception et mémoire,* Paris, éd. L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 1994, 255 p.

LAVANDIER YVES, *La Dramaturgie*, La Flèche, éd. Le Clown & l'enfant, 2004, p.56.

REVAULT D'ALLONNES FABRICE, *La lumière au cinéma,* Paris, éd. Les Cahiers du Cinéma, 1991, 208 p.

PIER PAOLO PASOLINI

BAECQUE ANTOINE (DE), LUCANTONIO GABRIELLE, « Le cinéma de poésie, in *Nouveaux cinémas, nouvelle critique,* tome VIII de la *Petite Anthologie des Cahiers du cinéma,* éd. Cahiers du cinéma, coll. Petite Bibliothèque, 2001, 256 p.

BOUQUET STÉPHANE, *L'Evangile selon saint Matthieu,* Paris, Cahiers du Cinéma, coll. Les Petits Cahiers, 2003, 96 p.

NALDINI NICO, *Pasolini, biographie,* [*Pasolini, una vita*] trad. René de Ceccatty, Gallimard/Biographies, 1991.

PASOLINI PIER PAOLO, Dernières paroles d'un impie. Entretiens avec Jean Duflot, Belfond, 1981.

SILICIANO ENZO, *Pier Paolo Pasolini, une vie future*, éd. Associazione « Fondo P. P. Pasolini »/ Ente Autonomo Gestione Cinema, décembre 1987.

CECIL B. DEMILLE

ROBERT BIRCHARD, *Cecil B. DeMille's Hollywood*, Detroit, University Press of Kentucky, 2004, p. 159.

ARTS

ALPATOV M. W., *Trésors de l'art russe,* Paris, éd. Cercle d'Art, Club du Livre, 1967, trad. Olga Dacenko, 173 p.

BRELET GISÈLE, *Le temps musical*, t.1, Presses Universitaires de France, 1949, p. 272.

EVDOKIMOV PAUL, *L'Art de l'icône,* Paris, Desclée De Brouwer, 1972, 303 p.

ITTEN JOHANNES, *L'Art de la couleur,* Paris, Dessain Et Tolra, 2004, 156 p.

RELIGION

MARION JEAN-LUC, *L'idole et la distance,* Cinq études, Paris, Le Livre de Poche, Biblio essais, n°4073, Grasset, 1991, 315 p.

ROGUET AIMON-MARIE, Appendice II, *Somme théologique*, Des Sacrements, Paris, 1951.

ROMEYER DHERBEY GILBERT, *La parole archaïque*, PUF, Paris 1999, 410 p.

ROUX SYLVAIN, *La quête de l'altérité dans l'œuvre cinématographique d'Ingmar Bergman. Le cinéma, entre immanence et transcendance*, Paris, L'Harmattan, 2013, 322 p.

La sainte Bible, trad. Louis-Isaac Lemaistre de Sacy, Société biblique britannique et étrangère, 1855.

PHILOSOPHIE

BACHELARD GASTON, *L'intuition de l'instant,* Paris, Livre de Poche, Biblio, Essai, 1994, p. 108.

MERLEAU-PONTY MAURICE, *Le Visible et l'Invisible,* Paris, Gallimard, 1964, 364 p.

2. THÈSES

BACQUE BERTRAND, *Filmer l'Invisible : vers une esthétique théologique : le cinéma de Robert Bresson et d'Andrei Tarkovski*, Thèse en lettres modernes, Université de Genève, 2007 [consultée le 01/02/2016], disponible à l'adresse : https://archive-ouverte.unige.ch/unige:79/THESIS

LACOMBE ERIC, Le régime ascétique de l'image au cinéma : Robert Bresson, Carl Th. Dreyer, Bruno Dumont et les frères Jean-Pierre et Luc Dardenne, Thèse en Sémiologie, Université du Québec à Montréal, 2014, [consultée le 01/02/2016], disponible à l'adresse : http://www.archipel.uqam.ca/7149/1/D2754.pdf

3. ARTICLES

ANDREÏ TARKOVSKI

CHION MICHEL, « La maison où il pleut », in *Nunc, revue verticale*, n° 11, Clichy, éd. de Corlevour, 2006, « Numéro spécial Andreï Tarkovski », p. 56.

CHION MICHEL, « La maison où il pleut », *Cahiers du cinéma*, avril 1984.

DANEY SERGE, « Stalker », *Libération*, 20 novembre 1981, repris dans *Ciné-Journal 1981-1986*, Paris, Ed. Cahiers du Cinéma, 1986, p. 55.

EGGER MICHEL-MAXIME, « La célébration du mystère de l'Être », in *Nunc, Revue verticale*, n° 11, Clichy, éd. de Corlevour, 2006, « numéro spécial Andreï Tarkovski », p. 59.

SHPINITSKAYA JULIA, « Approcher l'irréel. Aspects du naturalisme sonore dans les films d'Andreï Tarkovski », in *Ligéia*, « Dossier Art et Bruit », n° 141-144, p. 12.

TARKOVSKI ANDREÏ, « Le noir coloris de la nostalgie », entretien avec Hervé Guibert, *Le Monde*, 12 mai 1983.

TARKOVSKI ANDREÏ, « De la figure cinématographique », in *Andreï Tarkovski*, Dossier Positif-Rivages, 1988.

THEORIES DU CINÉMA

BERGALA ALAIN, *Pasolini cinéaste*, n° hors-série des *Cahiers du cinéma*, 1981.

METZ CHRISTIAN, « De l'impression de réalité au cinéma », *Cahiers du Cinéma*, n°166-167, mai-juin 1995, pp. 75-82

4. SITES WEB

CNRTL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicale, consulté régulièrement de novembre 2015 à mai 2016, disponible sur :

http://www.cnrtl.fr/lexicographie

BERNARD PAULE, *La lumière dans la peinture et dans la littérature*, cours donné à l'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne pour l'ENAC – Faculté de l'environnement naturel,

architectural et construit, Ecole d'Architecture, novembre 2002, [En ligne], 07 avril 2016, disponible sur :

http://sar2.epfl.ch/espace_et_lumiere/Peinture.pdf

LAVIE MARIE, « Je suis la Lumière du monde », [En ligne], 13 avril 2016, disponible sur : http://www.icones-grecques.com/textes/iconographie-orthodoxe/je-suis-la-lumiere-du-monde.htm

FILMOGRAPHIE

DEMILLE, CECIL B., *The Ten Commandments (Les Dix Commandements)*, Etats-Unis, 1956, 219 min, couleur (Technicolor), 35 mm, 1,85:1 (VistaVision). *Dates de sortie*. 5 octobre 1956 (États-Unis), 17 janvier 1958 (France). *Distribution.* Paramount Pictures. *Scénario, adaptation et dialogues*. Æneas MacKenzie, Jesse L. Lasky Jr., Jack Gariss et Fredric M. Frank, d'après les romans *Pillar of Fire* de J.H. Ingraham, *On Eagle's Wing* de A.E. Southon et *Le Prince d'Égypte* de Dorothy Clarke Wilson. *Production.* Paramount Pictures et Motion Pictures Associates. *Photographie.* Loyal Griggs, W. Wallace Kelley, J. Peverell Marley et John F. Warren. *Décors.* Sam Comer, Ray Moyer et Jerry Cook. *Montage.* Anne Bauchens. *Musique.* Elmer Bernstein. *Costumes.* Edith Head, Ralph Jester, John Jensen, Dorothy Jeakins et Arnold Friberg. *Interprètes.* Charlton Heston (Moïse), Yul Brynner (Ramsès II), Anne Baxter (Néfertari), Edward G. Robinson (Dathan), Yvonne De Carlo (Séphora).

PASOLINI, PIER PAOLO, *Il Vangelo secondo Matteao (L'Evangile selon saint Matthieu),* Italie, 1964, 133 min, noir et blanc, 35 mm, 1,85:1. *Dates de sortie*. 4 septembre 1964 (Italie, au 24e festival de Venise), 2 octobre 1964 (Italie, Milan et Rome). *Scénario.* Pier Paolo Pasolini, d'après *L'Evangile selon saint Matthieu. Production.* Arco Film (Rome), Lux Compagnie (Paris). *Photographie.* Tonino Delli Colli. *Décors.* Luigi Scaccianoce, assisté de Dante Ferretti. *Montage.* Nino Baragli. *Son.* Mario Del Pozzo. *Mixage.* Fausto Ancillai. *Musique.* Luis Bacalov, Carlo Rustichelli, extraits des œuvres de Jean-Sébastien Bach, Werbern, Wolfgang Amadeus Mozart, Prokoviev, de la « Missa Luba », de spirituals et de chants révolutionnaires russes. *Costumes.* Danilo Donati.

TARKOVSKI, ANDREÏ, *Stalker*, URSS, 1979, 163 min, couleur, 1,37:1, mono, 35 mm. *Dates de sortie*. août 1979 (Russie, festival du film de Moscou), 13 mai 1980 (France, festival de Cannes). *Distribution.* Gaumont, *scénario, adaptation et dialogues.* Arkadi et Boris Strougatski, d'après leur roman *Pique-nique au bord du chemin*, paru aux éd. Denoël (coll. « Présence du Futur ») sous le titre *Stalker*. *Production.* Mosfilm Unité 2. *Directeur de production.* Alexandra Demidova. *Photographie.* Alexandre Kniapinski. *Décors.* Andreï

Tarkovski. *Montage.* Ludmila Feiguinova. *Musique.* Edouard Artemiev. Orchestre dirigé par E. Khatchatourian. *Son.* V. Charoune. *Régie.* Larissa Tarkovskaïa. *Poèmes.* Fedor Tioutchev et Arseni Tarkovski. *Interprètes.* Alissa Friendlikh (la femme de Stalker), Alexandre Kaïdanovski (Stalker), Anatoli Solonitsyne (l'Ecrivain), Nokolaï Grinko (le Professeur), Natacha Abramova, F. Yourna, E. Kostine, R. Rendi.

TARKOVSKI, ANDREÏ, *Offret (Le Sacrifice)*, France – Suède, 1986, 149 min, couleur. *Dates de sortie.* 9 mai 1986 (Suède), 14 mai 1986 (France). *Distribution.* Argos Films. *Scénario.* Andreï Tarkovski. *Production.* Institut du film suédois (Stockholm), Argos films (Paris), Film Four International (Londres), Josephson/Nykvist HB – Sweriges television/SVT2, Sandrew Films et Teater AB, participation du ministère de la culture (Paris). *Producteur exécutif.* Anna-Lena Wibom. *Directeur de production.* Katinga Farago. *Photographie.* Sven Nykvist. *Décors.* Anna Asp. *Montage.* Andreï Tarkovski, Michal Leszczlowski et Henri Colpi (conseiller technique). *Musique.* Jean-Sébastien Bach (« Erbarme dich », de la *Passion selon saint Matthieu*). Watazumido Shuso, Hochiku Shingetsu, Nezasa no shirabe, Daibosatsu, et chants de berger de Dalercarlie et de Härjedalen. *Son et mixage.* Owe Swenson, Bo Persson, Lars Ulander, Christin Loman, Wille Perterson-Berger. *Interprètes.* Erland Josephon (Alexandre), Susan Fleetwood (Adélaïde), Valérie Mairesse (Julia), Allan Edwall (Otto), Gudrun S. Gisladottir (Maria), Tommy Kjellqvist (Petit Garçon), Sven Wollter (Victor, le médecin), Filippa Franzen (Marta).

BRESSON, ROBERT, *Journal d'un curé de campagne,* France, 1951, 117 min, noir et blanc.

BRESSON, ROBERT, *Le Procès de Jeanne d'Arc,* France, 1962, 65 min, noir et blanc.

DREYER, CARL THEODOR, *La Passion de Jeanne d'Arc,* France, 1927, 114 min, noir et blanc, 1,33:1, muet.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. Le Buisson ardent, *Les Dix Commandements* 20

2. Le Buisson ardent, ¾ face, *Les Dix Commandements* - 3. Moïse, ¾ face, *Les Dix Commandements* 22

4. Moïse et le Buisson Ardent, *Les Dix Commandements* 22

5. Avant le miracle, *L'Evangile selon saint Matthieu* - 6. Après le miracle, *L'Evangile selon saint Matthieu* 42

7. Série de photogrammes : "Les silences et les regards entre Jésus et ses apôtres", *L'Évangile selon saint Matthieu* 43

8. Jésus discourant, le regard absent aux foules, *L'Evangile selon saint Matthieu* 43

9. Les multiples visages du Christ, séq. "Sermon sur la Montagne", *L'Evangile selon saint Matthieu* 46

10. Séquence N&B n° 1, *Le Sacrifice* - 11. Séquence N&B n° 3, *Le Sacrifice* 77

12. Alexandre prie, *Le Sacrifice* - 13. Alexandre prie, *Le Sacrifice* 80

14. La détresse de Marta exprimée face caméra - 15. Marta, entièrement nue, *Le Sacrifice*……80

16. Petit Garçon pense, dans son lit, *Le Sacrifice* - 17. Petit Garçon pense, dans son lit, *Le Sacrifice*……81

18. Marta se sait soudain observée, *Le Sacrifice* - 19. Un homme fait volte-face et s'enfuit, *Le Sacrifice*……...……81

20. Alexandre marche dans la boue, *Le Sacrifice* - 21. Alexandre extirpe des détritus, *Le Sacrifice*……86

22. Alexandre est interpelé par les chants d'appel, *Le Sacrifice* 86

23. Course effrénée, *Stalker* - 24. Course effrénée, *Stalker* 88

25. Arrivée dans la Zone, *Stalker* - 26. Arrivée dans la Zone, *Stalker* 89

27. Détritus engloutis, *Le Sacrifice* - 28. Alexandre errant dans la neige, *Le Sacrifice*..... 90

29. Les pieds de Petit Garçon, *Le Sacrifice* - 30. La neige, soudain balayée par le vent, *Le Sacrifice*……90

31. Le mur de briques, dévoilé par le vent, *Le Sacrifice*..... 91

32. Séq. de la prière, plan d'ensemble, *Le Sacrifice* 98

33. Séq. de la Prière d'Alexandre, Gros plan, *Le Sacrifice* 99

34. Alexandre absorbe un alcool fort, *Le Sacrifice* - 35. Alexandre commence à réciter le Notre Père……...……101

366. Alexandre s'abaisse, *Le Sarifice* - 37. Alexandre se dépossède de son verre, *Le Sacrifice*…….....101

38. Alexandre commence à prier, *Le Sacrifice* 101

39. Palettes de couleurs, Zoom avant, *Le Sacrifice*..... 103

40. *L'Adoration des mages*, Léonard de Vinci, vers 1481 114

41. Première séquence du *Sacrifice*..... 115

42. Suite de photogrammes « Le ciel n'est jamais présent dans le cadre », séquence finale du *Sacrifice*..... 116

43. La cime de l'arbre mort sur fond de mer scintillante, *Le Sacrifice*..... 117

44. *L'Annonciation* d'Andrea del Sarto, 1512 118

45. Série de photogrammes « La lumière dans les dunes de sable », *Stalker* 121

46. La lumière, seul aspect perçu de la Chambre - 47. Le flare rend la lumière quasi-palpable, *Stalker* 123

48. La lumière devient dorée et sa présence s'incarne dans la matière de l'espace de la Chambre, *Stalker* 124

49. La lumière dorée disparaît progressivement - 50. Avec la pluie, la flaque reflète vivement la lumière. 124

51. La pluie cesse, la lumière scintillante disparaît - 52. Le poisson à l'agonie parmi des reflets de lumière fugaces……..……126

53. Le Stalker, attentif à son environnement, *Stalker* 137

54. Le Stalker s'isole en isolant son regard, *Stalker* 55. Mais en réalité, son regard est attentif, *Stalker* 137

56. Série de photogrammes « Le visage crispé du Stalker, signe d'une grande tension psychique », *Stalker* 138

57. Un chien noir surgit, *Stalker* 58. Le chien noir se tient à distance, présence attentive……...139

59. Peu à peu, le chien noir s'approche du Stalker 140

60. L'eau et ses reflets de lumière dorée 61. Le vent se lève, la lumière accroche ses poussières……140

62. Le vent souffle plus fort et la poussière de lumière dorée envahit l'espace, *Stalker* 141

63. Le Stalker s'abandonne à la lumière-chair divine, *Stalker* 141

64. Les objets resplendissent, l'eau est éclatante de lumière, *Stalker*..... 142

65. Les poissons christiques frétillent de vie - 66. La lumière révèle un *monde autre*, dans les reflets de l'eau..……142

67. Petit Garçon tourne le dos à Alexandre pour se tenir face à la fenêtre de sa chambre 144

68. La lumière décline - 69. La lumière se ré-intensifie à nouveau 144

70. Visage d'Alexandre tourné vers la lumière - 71. Visage d'Alexandre détourné, va vers l'ombre…….145

72. Alexandre, à nouveau ouvert à la lumière, *Le Sacrifice*..... 145

73. La lumière se fait soudain sur le visage d'Alexandre, signe d'une mystérieuse intervention de la présence divine ? 146

74. Le regard mouvant d'Alexandre, *Le Sacrifice* - 75. Alexandre, le regard fixé vers le haut, *Le Sacrifice*…….....147

76. Jeanne d'Arc, absente aux autres, présente à l'Autre, *La Passion de Jeanne d'Arc*. 149

ENS Louis-Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01

www.ens-louis-lumiere.fr

Partie Pratique de Mémoire de master

Spécialité cinéma, promotion 2013-2016

Soutenance de juin 2016

Oraisons et Salve Regina.

Extraits de séquences de prière du film Leur Souffle

Cécile BESNAULT

Cette PPM fait partie du mémoire intitulé : **La mise en scène de la présence divine**

Directeur de mémoire : Frédéric SABOURAUD (Professeur des universités)

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

TABLE DES MATIÈRES DU DOSSIER DE PPM

CURRICULUM VITAE 167

NOTE D'INTENTION DE LA PPM 168

SYNOPSIS 170

LISTE DES MATÉRIELS EMPLOYÉS 171

PLAN DE TRAVAIL DU TOURNAGE 172

PLAN DE TRAVAIL DE POSTPRODUCTION 172

ÉTUDE TECHNIQUE ET ÉCONOMIQUE 173

LA SYNTHÈSE DES RÉSULTATS 174

CURRICULUM VITAE

Cécile Besnault
Née le 07/01/1992

106, avenue Jean Jaurès
75 019 PARIS
Tél : 06 37 30 06 76
Email : cecilebesnault@gmail.com

Habilitation électrique BR

RÉALISATRICE

FORMATION

2013 - 2016 École Nationale Supérieure Louis-Lumière, section « cinéma »

2010 - 2013 Licence « Cinéma-Audiovisuel », Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3

2011 L1 « Philosophie », Université Paris-Sorbonne, Paris 4 (*cursus parallèle*)

2010 Baccalauréat Scientifique, mention Assez Bien

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

2015 - 2016 ***Leur Souffle,*** long-métrage en post-production (réalisatrice)
Documentaire sur les bénédictines de l'Abbaye de Jouques.

Mai 2014 ***Toly Castors,*** 15 min (réalisatrice)
Documentaire sur Toly Castors, antipodiste.

Avril 2014 ***De bois et de lumière,*** 4 min (réalisatrice, cadreuse et monteuse)
Documentaire sur un sculpteur sur bois. Je me suis intéressée au filmage du corps soumis au travail et j'ai cherché à y capter ce qui est quasi-imperceptible : l'intériorité de cet homme qui émane à travers ses gestes.

Mars 2014 ***E Ultreïa !***, 4 min, ENSLL (scénariste, réalisatrice et monteuse)
Fiction sur un vieil homme face à la mort.

Avril 2011 ***001 : L'Ange mécanique***, 5 minutes. Écrit, réalisé et monté.
Court-métrage d'anticipation ouvrant une réflexion sur l'homme et ses faiblesses.

STAGES

Janvier - Mai 2015 **Collaboratrice Image** pour le Laboratoire de recherche « Image - Danse - Nouveau Cirque ». Stage à l'Académie Fratellini, avec la chorégraphe Kitsou Dubois.

COMPÉTENCES

Caméras utilisées : Arri Alexa, Phantom HD Gold – Semi-professionnelles : Sony PMW100, Sony F3
Montage : Avid Media Composer, Adobe Premiere Pro CC
Autres : Photoshop, Suite Office
Langues : Anglais, Espagnol

NOTE D'INTENTION DE LA PPM

Ma PPM prend la forme d'une réalisation technique. L'objet de ma PPM a été de relever des extraits de séquences particulières mettant en jeu la problématique de la mise en scène de la présence divine au cinéma, dans le film *Leur Souffle*. Ce film est un long-métrage documentaire que j'ai réalisé indépendamment de l'ENS Louis-Lumière et en parallèle de ma réflexion pour mon mémoire. J'ai donc sélectionné des séquences qui pouvaient servir à bien éclaircir chacun des points développés dans mon mémoire.

J'ai choisi de me concentrer sur les séquences de prière car il me semble que c'est dans celles-ci que la mise en scène de la présence divine est particulièrement intéressante.

Le premier extrait est la séquence de "L'oraison de sœur Kateri". Pour mon mémoire, j'ai interviewé mon chef opérateur au retour du tournage. Pour présenter l'intérêt de cette séquence, j'aimerais revenir sur certains de ces propos que j'ai enregistrés :

> *"Pour cette séquence d'oraison, je t'ai proposé de bâtir l'image sur une composition très simple, constituée de deux éléments : le visage de Sœur Kateri et la lumière de la fenêtre brûlée derrière elle. L'idée c'était, très simplement, de construire cette séquence comme un dialogue entre cette lumière vive parvenant de la fenêtre et le visage de Sœur Kateri. Pour marquer cette relation, nous avions trouvé intéressant de construire la séquence sur un* flare *qui venait teinter toute l'image d'un voile laiteux et donnait un peu à voir, ce que certains croyants pourraient percevoir comme la projection de l'Un, de l'Unité fondamentale sur le multiple d'un visage qui s'offre à Lui*[123]*."*

[123] Propos tenus par le chef opérateur de *Leur Souffle*, Ivan Marchika, le samedi 12 septembre 2015.

La simplicité de la composition dont parle mon chef opérateur, je l'ai théorisée plus tard dans mon mémoire en développant une thèse sur l'ascétisme de l'image et du son. Cette séquence est particulièrement intéressante pour y commenter l'ascétisme de l'image et du son. Elle propose par ailleurs de traiter la lumière comme une sorte de personnage, au sens qu'elle est en dialogue avec la personne filmée, sans pour autant opter pour une mise en scène *directe* de la présence divine, dont je me méfie pour répondre à ma problématique.

La seconde séquence d'oraison partage quelques points communs avec la première, mais un événement particulier s'y produit : Mère Françoise-Marie cache son visage dans ses mains, et masque ainsi son regard. Cela a pour effet de créer une brèche particulière dans le temps car, en perdant le visage, on perd un indicateur majeur d'intention et donc de temporalité de la séquence.

La séquence de complies est particulièrement importante dans le film parce que c'est par celle-ci que j'ai voulu inviter le spectateur à partager la prière de la communauté. Elle s'appuie notamment sur la notion de désert qui n'est pas un espace vide mais qui est un espace que personne d'étranger au protagoniste ne va venir parcourir. De plus, le cadre isole chacun des visages et le singularise.

Ainsi, l'intérêt de cette PPM est avant tout explicatif : elle doit permettre d'aider à bien comprendre la réflexion que j'ai menée dans mon mémoire. En conséquence, il est important de relever que cette PPM n'a pas d'ambition artistique ou esthétique et que le travail de sélection qui forme son cœur a été réalisé dans un but didactique.

SYNOPSIS

EXTRAIT 1 : "L'oraison de Sœur Kateri"

Dans le silence de l'oratoire du noviciat, Sœur Kateri fait oraison.

- Cette séquence vient dans l'acte II du film.

EXTRAIT 2 : " L'oraison de Mère Françoise-Marie"

Dans le silence de l'oratoire, Mère Françoise-Marie fait oraison.

- Cette séquence vient dans l'acte II du film.

EXTRAIT 3 : " Le Salve Regina de l'office de complies"

La nuit tombe sur l'abbaye, la communauté des bénédictines achève complies, le dernier office de la journée, en chantant la prière du "Salve Regina".

- Cette séquence conclut le film.

LISTE DES MATÉRIELS EMPLOYÉS

Pour réaliser ma PPM, j'ai employé un matériel de post-production qui m'a été fourni en-dehors de l'école par mon monteur.

MATÉRIEL	**QUANTITÉ**
Station de travail Windows 7	1
Sonde colorimétrique Spyder 4 Elite	1
Suite AVID Media Composer 8	1
Logiciel Da Vinci Resolve 9	1

PLAN DE TRAVAIL DU TOURNAGE

-

Cette PPM n'a pas nécessité de tournage.

PLAN DE TRAVAIL DE POSTPRODUCTION

Grâce à « l'exception pédagogique », prévue au paragraphe e) du 3° de l'article L.122-5 du code de la propriété intellectuelle, j'ai pu réaliser ma PPM comme une sélection de courts extraits du long-métrage documentaire *Leur Souffle* dont je suis la réalisatrice et dont je ne peux malheureusement pas céder les droits à l'ENS Louis-Lumière.

5 jours de post-production :

- 1 jour de visionnage critique du film - mercredi 10 février 2016
- 1 jour de sélection des extraits - jeudi 11 février 2016
- 1 jour de montage et d'étalonnage - mercredi 25 mai 2016
- 1 jour de conformation - jeudi 26 mai 2016

ÉTUDE TECHNIQUE ET ÉCONOMIQUE

ÉTUDE TECHNIQUE

Techniquement, j'ai mené une étude sur le matériel que nous jugions le plus approprié en me concertant avec le monteur de *Leur Souffle*. En effet, ce travail nécessitait avant tout un matériel dédié particulièrement au montage et à la post-production. Concernant le montage, j'ai opté pour la suite Avid Media Composer 8, notamment parce qu'ayant travaillé dessus dans le cadre des cours de montage à l'ENS Louis-Lumière, je me sentais assez à l'aise pour monter dessus.

Par ailleurs, les rushes du film *Leur Souffle* occupant un espace disque très important (plusieurs téraoctets), il aurait été difficile de réaliser ce travail sur une station de l'école. C'est pourquoi j'ai répondu favorablement à l'invitation de mon monteur de travailler sur sa station de montage personnelle. Cela a donc déterminé par la suite la plupart des choix techniques. C'est ainsi que j'ai opté pour le logiciel d'étalonnage qu'il proposait de mettre à ma disposition : Da Vinci Resolve 9 ; logiciel que nous avions par ailleurs appris à utiliser à l'école.

ÉTUDE ÉCONOMIQUE

Ma PPM consistant en un montage de courts extraits du film *Leur Souffle,* elle n'a pas nécessité de dépenses.

LA SYNTHÈSE DES RÉSULTATS

En effectuant ce travail de sélection, j'ai pu me rendre compte de la façon dont j'avais essayé de mettre en œuvre la réflexion naissante de mon mémoire lors du tournage et du montage de *Leur Souffle*. Ainsi, j'ai pu isoler trois séquences en particulier :

L'extrait 1 permet de mettre en exergue comment le principe d'ascétisme de l'image peut être mis en œuvre en pratique.

L'extrait 2 permet, lui, de faire ressortir les brèches dans le temps et, encore une fois de mettre en pratique ce principe de mise en scène.

Et enfin, l'extrait de la séquence de l'office de complies permet aussi de comprendre comment une séquence basée sur la mise en scène de la présence divine peut être réalisée pour essayer de venir conclure un film.

Ainsi, pour réaliser ma PPM, je n'ai pas cherché à appliquer à la lettre des concepts théoriques, mais il me semble néanmoins que les thèses développées dans mon mémoire ont trouvé un écho dans ma pratique. Au départ, c'est plutôt ma pratique documentaire personnelle qui a nourri mon approche théorique. Avec cette PPM, j'ai été convaincue que la réflexion élaborée dans mon mémoire pourrait former les fondations d'un travail de mise en scène que j'espère pouvoir mener dans ma future carrière.