

ROBERT BRESSON ET L'ABSENCE SUBLIME

by

ERIN HANSEN

Submitted in partial fulfilment of the requirements
for the degree of Master of Arts

at

Dalhousie University
Halifax, Nova Scotia
March 2015

© Copyright by Erin Hansen, 2015

TABLE DE MATIERES

Abstract	iv
Résumé	v
Acknowledgments	vi
CHAPITRE I :	
INTRODUCTION	1
CHAPITRE II :	
LE SUBLIME BRESSONNIEN AUX LIMITES DE L'HISTOIRE.....	6
2.1 Le sublime dans l'antiquité et le Moyen Âge.....	7
2.1.1 Le sublime : les origines	7
2.1.2 Le traité de Longin, <i>Du Sublime</i>	9
2.1.3 Les premiers exemples littéraires du sublime	12
2.1.4 La grandeur au Moyen Âge	13
2.1.5 L'importance de l'absence comme élément du sublime.....	14
2.2 Le sublime après Boileau.....	15
2.2.1 L'effet de la traduction de Boileau	16
2.3 Le sublime au seuil de la modernité : Kant et Burke.....	17
2.4 Penseurs du vingtième siècle.....	21
CHAPITRE III :	
ROBERT BRESSON ET LE CINÉMATOGAPHE.....	31
3.1 Bresson, philosophe.....	33
3.1.1 Sa spiritualité	33
3.1.2 Le mépris de la technologie	41
3.1.3 La rigueur	42

3.2 Bresson, peintre	43
3.2.1 Sa jeunesse et sa formation de peintre	43
3.2.2 Le réalisme intense	45
3.2.3 L'impressionnisme	46
3.2.4 Magritte et le surréalisme	48
3.2.5 L'iconographie, l'art byzantin et l'art de la Renaissance	52

3.3 Bresson, technicien	59
3.3.1 L'innovation du cinématographe	59
3.3.2 Les modèles et les acteurs 'statuesques'	61
3.3.3 L'austérité et le minimalisme	63
3.3.4 Un style à la fois littéraire et cinématographique	65
3.3.5 L'absence sublime exprimée en termes fondamentaux	68
3.3.6 L'emploi restreint de la musique et l'emploi original des effets sonores	77

CHAPITRE IV : L'ABSENCE SUBLIME ET LE QUOTIDIEN PROFOND	84
--	----

4.1 L'absence sublime par rapport à la représentation Bressonienne de la vie quotidienne	86
--	----

4.2 Cinq séquences qui montrent comment la technique du cinématographe véhicule l'absence sublime en représentant la profondeur du quotidien	87
Séquence numéro 1 "Lancelot du lac"	88
Séquence numéro 2 "Les Dames du Bois de Boulogne"	89
Séquence numéro 3 "Le diable, probablement"	92
Séquence numéro 4 "Le procès de Jeanne d'Arc"	94
Séquence numéro 5 "Au hasard Balthazar"	96

4.3 Les films contemporains influencés par Bresson	98
---	----

CHAPITRE V : CONCLUSION	103
--	-----

BIBLIOGRAPHIE	108
----------------------------	-----

Abstract

This thesis asserts that the demanding body of work of French filmmaker Robert Bresson may be better understood through the notion of sublime absence which we develop and present here. To begin, we offer a survey of the tradition of the thought of the sublime, while establishing pertinent comparisons between the notions and terminology of this philosophical current and Bresson's films, observations which will orient the rest of our reflections. Following that, we connect this Bressonian sublime to his book *Notes on the cinematographer* in its philosophical, artistic and technical dimensions. Finally, we devote the last part of the study to a close analysis of five sequences from five films by Bresson. There we demonstrate the singular link between a representation of the everyday in its most ordinary aspects and an evocation of haunting absence, a troubling balance that is transformed by Bresson's genius into a sublime art of profound everydayness, unique in cinema.

Résumé

Ce mémoire affirme que l'oeuvre exigeante du cinéaste français Robert Bresson peut mieux se comprendre à travers la notion de l'absence sublime que nous développons et proposons ici. Dans un premier temps, nous proposons un survol de la pensée du sublime en soulignant des rapprochements pertinents entre les notions et la terminologie essentielles de cette tradition philosophique et les films de Bresson, observations qui vont orienter la suite de nos réflexions. Ensuite, nous mettons en rapport ce sublime bressonnien et son livre *Notes sur le cinématographe* dans ses dimensions philosophique, artistique et technique. Finalement, nous consacrons la dernière partie de l'étude à l'analyse rapprochée de cinq séquences tirées d'autant de films de Bresson. Nous y démontrons le lien singulier entre la représentation du quotidien dans ce qu'il a de plus ordinaire et une évocation de la hantise de l'absence, un équilibre troublant qui, à la faveur du génie artistique de Robert Bresson, est transformé en un art sublime du quotidien profond, unique dans le cinéma.

Acknowledgments

Je voudrais surtout remercier le Dr. Elson pour son soutien constant, son bon humeur et sa disponibilité toute au long de l'année.

Merci également au Dr. Irène Oore et au Dr. Vincent Masse pour leur lecture attentive de mon travail et pour leurs précieux conseils.

Merci au Dr. Frigerio pour son enthousiasme et Anas Atakora et pour ses conseils.

Merci à Natalie et Katherine pour leur gentillesse, leur bonne humeur et leurs encouragements.

Enfin, aux amis présents ici à Halifax et à l'étranger, merci d'avoir été là dans les bons comme les mauvais jours. Thanks for the 'good adventures...

CHAPITRE I

INTRODUCTION

Robert Bresson (1901-1999) a réalisé quatorze films, desquels se dégagent non seulement une grande variété d'effets cinématographiques mais aussi certaines caractéristiques récurrentes. Ses films sont souvent décrits comme étant rigoureux, austères, et spirituels, pour ne citer que ces trois traits.¹ Comment définir de manière originale, à partir de ces généralités, l'esthétique bressonienne et les nuances de son art? Pour répondre à cette question, il va nous être utile de chercher dans l'histoire des idées philosophiques ainsi que dans l'histoire critique du cinéma.

Nous pensons que la meilleure expression de son innovation artistique, sa méditation et son déploiement d'une nouvelle esthétique, est qu'il a employé une nouvelle forme du sublime : l'absence sublime. C'est sous cet angle que nous allons aborder le style parfois énigmatique d'un cinéaste qui a reçu le prix de la meilleure mise en scène au Festival de Cannes (1983) et dont les films sont considérés par

¹ Pour notre compréhension de ces trois termes, la lecture de certains auteurs a été particulièrement utile. Pour l'austérité, voir : ARMES Roy, *The Ambiguous Image : Narrative Style in Modern European Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1976, p. 115, p. 209 ; BROWNE Nick, « Film Form/Voice-Over: Bresson's *The Diary of a Country Priest* », dans QUANDT James, Ed., *Robert Bresson*, Cinémathèque Ontario Monographs, Toronto, 1998, p. 221 ; FRODON Jean-Michel, *Le Cinéma Français*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2010, p. 398 ; FRODON Jean-Michel, *Robert Bresson*, Cahiers du Cinéma Éditions, Paris, 2007, 33, 42. Pour la rigueur, voir : DURGNAT Raymond, « The Negative Vision of Robert Bresson », dans QUANDT James, Ed. *Robert Bresson*, Cinémathèque Ontario Monographs, Toronto, 1998, 418-419, 426-428. Pour la spiritualité voir : CUNNEEN Joseph, *Robert Bresson, A Spiritual Style In Film*, Continuum, New York, 2003, p. 13 ; FRODON Jean-Michel, *Robert Bresson, op. cit.*, p. 29 ; PIPOLLO, *Robert Bresson : A Passion For Film*, Oxford University Press, Oxford, 2010, p. 98.

beaucoup comme des chefs d'œuvre.

Pour mieux faire ressortir les nuances et les enjeux de cet art et de ce sublime proprement bressonniens, notre étude sera axée sur trois plans : (i) l'histoire des idées philosophiques liées au sublime et leurs échos dans les films de Bresson ; (ii) une analyse du style bressonnien à travers son livre *Notes sur le cinématographe* ; (iii) et une analyse approfondie de certains passages de ses films relativement au rapport entre le style et le sublime.² Dans cette troisième partie, nous montrerons en particulier comment Bresson tire le sublime du quotidien, transformant ainsi l'absence qui hante le quotidien en un art sublime.

Écrivant dans le collectif *Du Sublime*, un volume d'essais publié en France dans les années 1980, les penseurs français Michel Deguy, Jean-Luc Nancy, Jean-François Lyotard et Louis Marin (parmi d'autres intellectuels) ont contribué au renouvellement de la pensée française au sujet du sublime avec des réflexions qui questionnent le sublime dans notre monde contemporain. Michel Deguy écrit à propos du moment de périr, et son importance pour les expériences et pour les discours sublimes. Les dernières paroles du protagoniste à la fin de « Le diable, probablement » sont le seul exemple trouvé dans les films de Bresson où l'on entend le mot « sublime » et cet exemple illustre bien les réflexions longiniennes renouvelées par Deguy.

² Pour notre compréhension de Bresson et le sublime, la lecture de certains auteurs a été particulièrement utile. Il importe de noter que certains critiques avec des approches variées (psychanalytique lacanienne, par exemple) effleurent le sublime sans vraiment l'explicitier. Voir: MALLE Louis, « Arts », no. 755, December 1959, cité dans READER Keith « D'où cela vient-il? » : Notes on Three Films by Robert Bresson », dans QUANDT James, Ed., *Robert Bresson*, Cinémathèque Ontario Monographs, Toronto, 1998, p. 293.

Deguy écrit que « la condition mortelle et le moment du périr sont en jeu avec le *sublime* »³, et cette séquence montre la condition mortelle de ce jeune homme, et son moment de périr (1,31,22-1,31,31). Suivant la définition de Deguy, cette séquence est un exemple d'un moment sublime, et la mise en scène de Bresson est intéressante, parce que Charles lui-même se réfère aux possibilités sublimes du moment final : « J'avais cru dans un moment aussi grave que j'aurais des pensées sublimes... » L'hésitation de Charles pousse, semble-t-il, son ami Valentin à tirer et cet énoncé est à tout jamais interrompu, suspendu.

De plus, Deguy nous suggère que la mort est centrale aux principaux exemples du sublime donnés par Longin, l'écrivain historique fondateur du sublime. Selon cette logique, la dernière scène du film de 1977 serait un exemple presque paradigmatique du sublime longinien. Le moment du périr est en jeu dans cette scène, ainsi qu'à la fin de plusieurs des autres films de Bresson : « Le procès de Jeanne d'Arc », de « Mouchette », de « Au hasard Balthazar », de « Journal d'un curé de campagne », et de « L'Argent ». De plus, le moment du périr est évoqué tout au long d'« Une femme douce », où le mari raconte l'histoire du suicide de sa femme à côté du corps de celle-ci. Les fins des trois premiers films de Bresson se passent assez silencieusement en fait, et la mort dans son dernier film, « L'Argent » (un meurtre), vient près de la fin, mais il importe de noter que ce film se termine non pas avec la mort mais avec l'arrestation et l'incarcération du protagoniste. Le « Journal d'un curé de campagne » est le film de Bresson qui a sans le moindre doute des mots de la fin sublimes, d'une façon similaire à « Le diable, probablement », mais à

³ Ibid, p. 16-17.

la différence des paroles tragiquement coupées de Charles, ici il s'agit d'une expérience des limites où le sens afflue et où le curé, trempé de sa foi malgré ses vicissitudes, peut dire « Tout est grâce. »

Nous voyons ici un des aspects importants du sublime : le moment du périr et les éventuels mots de la fin proférés par un personnage mourant. Le sublime est un concept qui a beaucoup évolué à travers l'histoire et qui va sûrement continuer d'évoluer. L'œuvre de Bresson est une expression du sublime dans les conditions du 20^e siècle et selon les capacités du 7^e art, l'art par excellence de ce siècle. La reconnaissance et la notoriété connues par Bresson prouvent sa contribution réelle au cinéma français ; nous pensons qu'il a aussi contribué à la pensée du sublime et a mérité sa place dans une longue et riche histoire de penseurs et d'artistes.

Le sublime est fondamental à la pensée occidentale, ayant connu une histoire diverse et complexe de l'antiquité jusqu'aujourd'hui. C'est un cheminement qui peut être tracé à travers l'histoire non seulement du cinéma mais de tous les beaux-arts : la peinture, la musique, la littérature et l'architecture. Les concepts influents du penseur hellénistique mystérieux Longin (ou le pseudo-Longin) ont été importants pour d'autres écrivains de l'antiquité, et nous verrons qu'après la traduction du traité de Longin par Boileau en 1674, les idées de Longin ont encore eu une grande influence sur les penseurs occidentaux. Pendant la période des Lumières et la période romantique, le sublime a connu une place importante dans les traités philosophiques, dans le discours religieux, et a également joué un rôle dans plusieurs innovations esthétiques et littéraires. L'histoire du sublime en France est variée ; après la traduction de Longin par Boileau, plusieurs penseurs majeurs ont employé un style sublime, par exemple Hugo dans la littérature ou Monet et les

impressionnistes dans la peinture. Bresson est l'héritier et l'interprète de cette tradition artistique millénaire : son art est une nouvelle expression de ces traditions, appliquée à la vie du 20^e siècle. Nous allons montrer comment il a créé son art à partir de la vie de ce siècle, mais aussi à partir du *vide* de ce siècle.

Nous verrons comment toutes ces traces peuvent être retrouvées dans les films de Bresson, et démontrerons que son art est un nouveau ressort de créativité qui mène le sublime dans des directions variées et significatives, non seulement pour l'histoire du cinéma français mais aussi pour celle du cinéma mondial, à l'aube du 21^e siècle.

CHAPITRE II

LE SUBLIME BRESSONNIEN AUX LIMITES DE L'HISTOIRE

Par nature en quelque sorte, sous l'effet du véritable sublime, notre âme s'élève, et, atteignant de fiers sommets, s'emplit de joie et d'exaltation, comme si elle avait enfanté elle-même ce qu'elle a entendu.

Pseudo-Longin, *Du sublime*⁴

Introduction

Les traces intellectuelles du sublime s'étendent jusqu'à la tradition des histoires orales grecques anciennes, et se métamorphosent en de multiples formes d'expression. L'effet de toute cette histoire, deux fois millénaire, est souvent stupéfiant. Il s'agit d'une histoire profondément variée, une histoire qui connaît des changements bouleversants. Aux troisième et quatrième chapitres de notre travail, nous verrons comment Bresson est le destinataire de cette histoire, et aussi le destinataire d'une nouvelle direction pour le sublime. Bresson exprime le sublime avec l'absence : une raison pour laquelle il privilégie peut-être l'absence est pour éviter que le spectateur ne soit étourdi par le poids de l'histoire. Bien que plus de deux millénaires d'histoire existent, cela ne veut pas dire qu'il faut que l'art moderne soit excessivement compliqué, surchargé, et nous verrons que la simplicité profonde de l'art bressonnier est sa véritable puissance.

⁴ LONGIN, *Du Sublime*, édition préparée et traduite par PIGEAUD Jackie, Petite Bibliothèque Rivages, Paris, 1991, p. 61.

L'art bressonnien n'est pas fait d'icônes, ou d'idolâtrie, ni de style décoratif comme beaucoup d'art du passé, mais de la simplicité et de la beauté des gestes, et des gens ordinaires mais fascinants, réels et profonds. Dans les films de Bresson, le sublime est subtil, mais dans le vide apparent, sa présence est actuelle. Ses films montrent que même aujourd'hui l'histoire du sublime continue d'évoluer. Nous analyserons cette histoire en trois parties : l'antiquité et le Moyen Âge, la fin de la Renaissance et Boileau, et aux portes de la modernité dans les nouvelles idées des Lumières et leurs prolongements contemporains. Pour chacun des moments de ce survol nous proposerons des rapprochements pertinents avec les films du cinéaste, esquissant ainsi les éléments du sublime bressonnien qui seront examinés en plus de détail dans les chapitres qui suivent.

2.1 Le Sublime dans l'antiquité et le Moyen Âge

L'antiquité et le Moyen Âge nous révèlent une histoire vaste et variée du sublime, une histoire que nous allons évoquer par quelques exemples précis en les expliquant par rapport au corpus bressonnien. Nous allons diviser cette partie comme suit : (i) les origines du sublime, (ii) le traité de Longin, *Du Sublime*, (iii) les premiers exemples littéraires et artistiques du sublime, (iv) la grandeur au Moyen Âge, (v) et l'importance de l'absence pour la conception du sublime.

2.1.1 Le sublime : les origines

Le sublime, terme fondamental de la philosophie et de la poétique occidentales, trouve ses racines dans l'antiquité. Selon Stephen Jaeger, « Il désigne

un haut style rhétorique et littéraire reconnu et cultivé. »⁵ Le mot sublime vient du latin *sublimis*, qui signifie littéralement à *une limite (-sub -limis)* ; il a trois acceptions potentielles : 1. Suspendu en l'air, dans les airs. 2. Élevé, haut. 3. Éminent, distingué.⁶ Le mot grec important est *hupsos*, ce qui signifie la hauteur ou un état élevé et la grandeur ; *megaloprèpeia* – *μεγαλοπρέπεια*, qui veut dire propre à la grandeur et à ce qui est magnifique ; et *mégethos* - *μέγεθος*, qui veut dire la grandeur. En Latin, les mots comparables sont *sublimitas* et *grandiloquentia*.

Pour donner un exemple préliminaire de comment une de ces acceptions peut s'appliquer à un film de Bresson, prenons la première définition : 1. Suspendu en l'air, dans les airs. Nous pensons immédiatement au dénouement d' « Un condamné à la mort s'est échappé », une séquence que nous allons analyser en détail au chapitre IV. Cette scène est celle des deux prisonniers marchant lentement au-dessus du toit de la prison de laquelle ils cherchent à s'évader. L'enjeu de la scène est leur survie et la scène devient dramatique quand le réalisateur immobilise les deux malheureux prisonniers dans les airs, suspendus tellement haut que le danger de tomber à tout moment crée un énorme suspense.

En effet, tous les aspects des définitions classiques du sublime sont présents, dans une certaine mesure, chez Bresson. Il s'agit de les cerner et aussi de comprendre comment il les a infléchis pour notre monde contemporain.

⁵ JAEGER Stephen, *Magnificence and the Sublime in Medieval Aesthetics*, Palgrave MacMillan, New York, 2010, p. 1. C'est nous qui traduisons.

⁶ HORNBLLOWER Simon, Ed., « Sublime » *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford University Press, Oxford, 1999, p. 884. C'est nous qui traduisons.

2.1.2 Le traité de Longin, *Du Sublime*

Longin a écrit Περὶ ὕψους - *Perì hýpsous - Du Sublime*, entre le premier siècle et la fin du troisième siècle après Jésus Christ.⁷ Mais cette date reste toujours imprécise, à cause de l'incertitude imposée par l'antiquité. Cependant, ce petit traité a eu un effet considérable, ressenti à travers l'histoire.⁸ Longin remarque que le sublime inspire souvent un mélange d'horreur et de fascination, et une fascination pour la grandeur qui peut se transformer en peur. Longin fait un lien entre le concept du sublime et un mode d'expression haut et élevé,⁹ l'idée que pour décrire le sublime, il est bien d'employer la langue sublime, c'est-à-dire un style qui soit approprié. D'après Longin, donc, la question du sublime devient une question profondément poétique et rhétorique, et le langage employé par l'artiste peut influencer l'expression du sublime. Le langage cinématographique que Bresson a pensé et employé, qu'il appelle *le cinématographe*, ajoute aussi profondément à son art sublime, un art que nous allons analyser au chapitre III.

Longin cite un passage d'Homère : « Toute la mesure aérienne qu'un homme voit de ses yeux, assis sur un sommet, et contemplant la mer vineuse, c'est celle que sautent les chevaux hennissants des dieux. »¹⁰ Ce passage montre que la représentation de la nature et la vision de celle-ci sont importantes dans la conception du sublime. C'est une description d'un poète qui montre comment la nature sublime peut ajouter à l'effet artistique, et comment le langage artistique contribue aussi à l'effet sublime. Le poète décrit la sensation de regarder vers le

⁷ LONGIN, *op. cit.*, p. 41.

⁸ DEGUY Michel, *op. cit.*, p. 17.

⁹ HORNBLOWER Simon, *op. cit.*, p. 884. C'est nous qui traduisons.

¹⁰ HOMÈRE, cité par LONGIN, *op. cit.*, p. 65.

lointain en employant une description des limites extrêmes, et en comparant les aspects visuels de la mer à ceux du vin. De plus, il décrit une vue magnifique que le lecteur peut imaginer lui-même.

Les aspects que l'on retrouve ici – la nature, les limites et les métaphores visuelles – sont importants pour le sublime historique et aussi pour l'art plus récent de Bresson. Par exemple, dans « Le diable, probablement », une séquence au milieu du film montre des jeunes qui se promènent et s'assoient sur la pelouse au bord d'une rivière (52,00-55,20) ; cette scène rappelle les tableaux *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, *Les Nymphéas* de Monet, et *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* de Seurat, et elle montre une esthétique aux limites de la beauté. Bien que la scène se passe pendant l'été, et qu'il fasse soleil, Bresson mélange la beauté avec l'absence ou le vide, car les jeunes ne peuvent pas nager dans l'eau à cause de la pollution. Le ton émotionnel est sinistre au lieu d'être plaisant. La nature de la pelouse à la limite de la rivière interdite est une métaphore du potentiel perdu de cette jeunesse, l'ironie extrême des enfants si près du paradis mais qui ne peuvent pas y entrer sans courir le risque de mourir.

Longin définit le sublime comme « une grande conception », c'est-à-dire un type de pensée exceptionnelle. Il écrit que le sublime résulte des actes de génie individuel qui répondent à un grand thème ou un grand sujet. Dans cette logique, ce n'est pas un simple mode de composition littéraire accessible à tout le monde, mais toute une esthétique à découvrir bien sûr en suivant quelques règles précises de la rhétorique classique, une approche qui dépend aussi fondamentalement du génie de

l'artiste¹¹ :

Voici la règle : est sûrement et vraiment sublime ce qui plaît toujours et à tous. Quand, chez des gens qui diffèrent par leurs coutumes, leurs genres de vie, leurs goûts, leurs âges, leurs langages, les avis convergent en même temps vers un seul et même point, sur les mêmes choses, chez tous, alors, issus de témoignages discordants, comme un jugement et un assentiment viennent apporter à l'objet admiré la garantie forte et incontestable.¹²

Suivant Longin, l'objet admiré du sublime est un point sur lequel tout le monde peut être d'accord, incontestablement : mais à quel point le sublime est-il vraiment un sujet incontestable, pourquoi après deux millénaires est-il toujours une source de nouvelles réflexions par divers penseurs ? Nous allons essayer de mieux comprendre ce qu'est le sublime en suivant le chemin de ces débats dans l'histoire intellectuelle.

Après Homère, Longin mentionne aussi des exemples tirés de Démosthène, Platon, Virgile¹³ et la poésie épique.¹⁴ Dans *Magnificence and the Sublime in Medieval Aesthetics* Jaeger affirme que « Longin a aussi fait une priorité de la conception et de la qualité émotionnelle (passion ou pathos) et par conséquent a mis le langage dans une position secondaire à ces deux qualités ».¹⁵ De plus, l'effet sublime, tel que Longin le décrit, suggère fondamentalement la présence d'un spectateur pour apprécier l'effet produit. C'est la raison pour laquelle le sublime convient tout à fait au cinéma, où le spectateur est incontournable. Longin lui-même le dit :

¹¹ JAEGER Stephen, *op. cit.*, p. 158.

¹² LONGIN, *op. cit.*, p. 62.

¹³ Ibid, p. 62.

¹⁴ MONK Samuel, *The Sublime*, The University of Michigan Press, Toronto, 1960, p. 67.

¹⁵ JAEGER Stephen, *op. cit.*, p. 164. C'est nous qui traduisons.

*Le sublime est l'écho de la grandeur d'âme. D'où le fait que même sans voix on admire parfois la pensée toute nue, en elle-même, par la seule grandeur d'âme, comme dans la Nékuyia le silence d'Ajax est grand et plus sublime que tout discours.*¹⁶

Cette notion de la *grandeur d'âme* est centrale dans l'art bressonnien. Robert Bresson inclut les beautés de la nature dans ses films : les parcs publics en été, la douce Seine de Paris, les arbres dans les belles forêts de France, mais ces beaux aspects de la nature ne l'intéressent que très peu par rapport à la nature profonde des âmes humaines. Un bon exemple de sa fascination de l'âme est « Le Procès de Jeanne d'Arc », où presque le film entier consiste en un plan, celui de Jeanne qui répond aux questions qui lui sont posées. Étant donné cette emphase générale, Bresson est un cinéaste que l'on a souvent associé à un style spirituel, comme nous l'avons déjà constaté.

2.1.3 Les premiers exemples littéraires du sublime

Le livre de la Genèse est un exemple du sublime dans les textes fondateurs occidentaux.¹⁷ Dans son traité Longin écrit de la nature et de la « genèse de toute production »¹⁸, et il cite directement le livre de la Genèse.¹⁹ L'absence sublime, un terme dont nous parlerons plus en détail au troisième chapitre, est déjà dans le récit de la Genèse; car d'une absence absolue vient la totalité de la création. Donc l'absence est un concept important pour la pensée du sublime en Occident depuis

¹⁶ LONGIN, *op. cit.*, p. 64.

¹⁷ JAEGER Stephen, *op. cit.*, p. 10.

¹⁸ LONGIN, *op. cit.*, p. 53.

¹⁹ *Ibid.*, p. 67.

longtemps et dans cette étude nous avançons qu'elle l'est aussi pour l'obsession cinématographique de Bresson.

Le style sublime dans l'écriture chrétienne confirme aussi l'importance du dynamisme : par exemple, quand St. Augustin écrit que « la force précède la beauté »²⁰, cela suggère comment le dynamisme contribue à la beauté sublime. Nous verrons plus tard que le dynamisme est important aux définitions du sublime, comme celles données par Kant, et nous parlerons du sublime dynamique bressonnien dans ce contexte.

Les idées de St. Augustin liées au sublime sont aussi à mettre en lien avec le jansénisme, un courant théologique catholique qui a profondément influencé Bresson, un mouvement et une association sur lesquels nous reviendrons plus tard.

2.1.4 La grandeur au Moyen Âge

Nous avons déjà remarqué que les racines lexicales du mot sublime sont liées à la grandeur. La grandeur ressort de plusieurs exemples du sublime au Moyen Âge : la grandeur se retrouve notamment dans la *Divine Comédie* de Dante, avec des monstres fantastiques tels que les géants ;²¹ cette grandeur sublime montre aussi un aspect du sublime que nous voulons souligner, la monstruosité, et elle figure dans certaines séquences des films de Bresson. Par exemple, le début de « Lancelot du Lac » où les chevaliers sanglants sont juxtaposés avec les deux squelettes pendus ; le viol de la jeune fille dans la grange pendant la tempête dans « Mouchette » ; et le court métrage qui est montré dans le club des jeunes et qui

²⁰ JAEGER Stephen, *op. cit.*, p. 158.

²¹ Ibid., p. 2.

donne des exemples concrets de la destruction environnementale désastreuse au début de « Le diable, probablement ».

Un autre exemple de la grandeur sublime au Moyen Âge est l'architecture. Les cathédrales gothiques, architecturalement innovatrices grâce à leur hauteur immense et leur complexité structurale, donnent une occasion unique à l'esprit d'avoir des pensées sublimes.²² Le directeur de la photographie de « Le Procès de Jeanne d'Arc », Léonce-Henri Burel, se souvient qu'il était très fâché contre Bresson parce que Bresson refusait de montrer l'architecture magnifique de l'observatoire de Meudon ; Bresson filmait seulement le visage de Jeanne, un arrière-plan ordinaire, et seulement quelques autres plans dans tout le film. Pourtant, ce choix extraordinaire de Bresson montre une distinction importante et même fondamentale de son art : Bresson aurait pu filmer un *sublime présent* s'il avait montré les détails de l'observatoire.²³ Au lieu de cela, il a choisi de montrer l'absence de grandeur architecturale, mais aussi, paradoxalement, le sublime : les réactions de Jeanne sont encore plus puissantes grâce à cette économie de moyens ; nous la voyons parler pendant presque une heure, nous voyons son visage et (presque) rien d'autre. Bresson évite toute tentation de souligner lourdement le cadre sublime et laisse affluer la grandeur dans la simplicité extrême.

2.1.5 L'importance de l'absence comme élément du sublime

Nous avons déjà remarqué que *l'absence* dans Le livre de la Genèse est importante au sublime. Elle ressort aussi dans les beaux-arts et la littérature de

²² Ibid., p. 1.

²³ BUREL Léonce-Henri, *op. cit.*, p. 520.

l'Occident. Par exemple, le poète et rhétoricien romain Decimus Magnus Ausonius a écrit à propos des qualités de l'absence. En 370 après J.-C., il évoque l'idée d'absence dans une description sublime de la nature dans son poème « Mosella » :

Quelle teinte colore les ondes lorsque Hesperus allonge les ombres du soir, et projette sur la Moselle la montagne verdoyante ! Tous ces coteaux nagent sous l'ondulation qui les balance, le pampre absent frissonne, et la vendange se gonfle dans le cristal des eaux. Le batelier trompé compte les ceps verdoyants, le batelier qui vogue en sa barque d'écorce au milieu des ondes, là où l'image de la colline se confond avec le fleuve, et où le fleuve reflète la limite des ombres.²⁴

Nous avons là une description de la rivière Moselle qui rappelle plusieurs des aspects du sublime énumérés par Longin. On y voit un langage expressif du sublime (« la montagne verdoyante ! ») l'utilisation ingénieuse des mots et des métaphores (« le pampre absent frissonne et le vendage se gonfle dans le cristal des eaux ») et la notion d'une limite (« le fleuve reflète la limite des ombres »). Son évocation présage l'absence sublime bressonnienne, et plusieurs séquences importantes dans ses films où la nature produit un effet sublime. Par exemple, sa description de la rivière avec ses ondes colorées rappelle le début de « Le diable, probablement » de Robert Bresson (0,00-2,25). Aussi sa référence à la montagne verdoyante rappelle les forêts de « Lancelot du lac ».

2.2 Le Sublime après Boileau

L'art littéraire a été marqué par la traduction du traité de Longin par Boileau.

²⁴ PANCKOUCKE C. L. F., CORPET E.F., trad. nouvelle, « Oeuvres complètes d'Ausone, Tomes I et II » remacle.org/bloodwolf/ausone/table.htm.

Nous allons montrer le sublime dans les beaux-arts selon deux axes : l'effet de la traduction de Boileau et les écrivains sublimes des dix-septième et dix-huitième siècles.

2.2.1 L'effet de la traduction de Boileau

Par rapport au sublime dans l'art littéraire, il est clair qu'un pont entre le Moyen Âge et le 17^e siècle est établi avec la traduction par Boileau du traité de Longin *Du Sublime*. À ce traité, Boileau ajoute également ses propres réflexions sur le sujet. *Du Sublime* de Longin a eu alors une influence importante sur la vie intellectuelle et culturelle des 17^e et 18^e siècles européens. La publication française de cette traduction en 1674²⁵ a permis une nouvelle diffusion de cette pensée décisive qui a stimulé un intérêt profond. À ce titre, nous verrons que dans les deux siècles qui ont suivi, il y a eu un foisonnement important d'intérêts pour l'idée du sublime, qui se sont manifestés dans la philosophie, les beaux-arts, la littérature et le discours religieux.

Quand Boileau traduit le traité de Longin, il formule aussi ses propres réflexions sur le sublime. Une de ses idées est celle de distinguer *le sublime* du *style sublime*.²⁶ Il montre que plusieurs auteurs de l'antiquité écrivaient sur le sublime (Aristote, Hermogène, Cécilius) mais Longin s'est distingué en employant un *style sublime* en écrivant même *du sublime* : « Le style sublime veut toujours de grands mots ; mais le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul

²⁵ NELSON James, *The Sublime Puritan*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1963, p. 41.

²⁶ BOILEAU-DESPRÉAUX Nicolas, *Œuvres Complètes : Traité du sublime*, Bibliothèque de la Pléiade, 1966, p. 333.

tour de paroles. »²⁷ Cette distinction est plus importante qu'il ne paraît. En donnant une définition plus ouverte du style sublime, Boileau a montré la possibilité de nouvelles formes d'expression artistiques. Il décrit son admiration pour Longin et son style qui n'est pas didactique. Trois siècles plus tard, Bresson incarnera le même esprit d'innovation artistique et lui aussi le fera d'une façon sublime. Boileau est un penseur qui encourageait l'expression artistique plus libre par rapport au sublime. Dans ce même esprit, Bresson sera et héritier et innovateur.

2.3 Le sublime au seuil de la modernité : Kant et Burke

Nous avons vu que le sublime est un concept qui évolue continuellement. Près de deux millénaires séparent Longin et Bresson. À la porte de la modernité se trouvent de nouvelles réflexions variées et intéressantes à propos du sujet. L'histoire d'un sublime plus moderne sera l'objet d'étude des sections suivantes : les réflexions de Emmanuel Kant, d'Edmund Burke et de quelques penseurs du vingtième siècle.

Kant a beaucoup écrit au sujet du sublime, qu'il contraste avec la beauté. Dans *Les Observations sur la Sensation de la Beauté et du Sublime*, il énumère trois types de sublime : le noble, le splendide et le terrifiant. Dans *La Critique du Jugement*, il y superpose deux autres types de sublime : le mathématique et le dynamique. Le sublime dynamique est un sublime qui peut être associé aux films de Bresson. Généralement ce sublime est lié à la nature. Kant écrit :

²⁷ Ibid.

La nature dans le jugement esthétique, considérée comme une force, qui n'a pas de puissance sur nous, est sublime dynamiquement. Lorsque la nature doit être considérée comme sublime par nous en un sens dynamique, elle doit être représentée comme suscitant la peur.²⁸

Nous voulons souligner une idée en particulier de cette citation : le jugement. Le jugement esthétique implique la participation active de celui ou celle qui s'engage esthétiquement avec le sublime, bien que l'esthétique, ici comme ailleurs, déborde ce qui, est étroitement lié aux œuvres d'art. Nous allons démontrer plus loin comment Bresson établit les conditions à une approche qui oblige le spectateur à exercer plus de jugement esthétique que d'habitude dans l'expérience familière de regarder un film.

Nous verrons que l'art bressonnien vigoureux permet une expression de ses acteurs, qui est aussi un *sublime dynamique* et, à la limite, une représentation des êtres humains à l'écran qui suscite la peur. Ceci est une nouvelle manifestation du *sublime dynamique*, qui n'est pas normalement associé avec les êtres humains, mais plutôt avec les forces naturelles. C'est-à-dire que, tout comme une chute d'eau peut inspirer la peur et l'admiration avec sa force, certains des personnages dans les films de Bresson peuvent l'inspirer aussi. D'habitude Bresson accomplit cet effet par la force de son austérité et par l'économie de moyens qu'il imposait à ses films et à ses acteurs.

Ces limites qu'il impose à ses « modèles » (le nom qu'il donnait à ses comédiens) sont ce que nous suggérons être la source d'un dynamisme, et puisque Bresson leur impose ce contrôle, leurs vraies inclinations d'acteur, si limitées,

²⁸ KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1989, p. 98.

ressortent dans leur répétition sur l'écran ; Jean-Michel Frodon a souligné comment André Bazin décrit cet effet dans « Le Journal d'un curé de campagne » :

Cette intimité sans complaisance s'avère plus mystérieuse encore que l'observation avec recul, en même temps qu'elle engendre une émotion qui doit moins à la beauté apparente des images, et presque tout à des « vibrations de l'âme », comme l'écrit André Bazin [...] Ces apparents paradoxes, qui misent sur le plus simple pour atteindre le plus profond, sont au cœur du cinéma selon Robert Bresson.²⁹

Le simple et le profond sont liés de façon fascinante dans ses films ; nous allons consacrer le dernier chapitre à l'exploration du quotidien profond dans le style et la vision bressonniens. L'idée d'un art sans complaisance est sans doute en partie ce qui fait que Bresson est non seulement souvent considéré comme un cinéaste magistral, mais aussi comme un véritable artiste.

Nous pensons que les films de Bresson existent aussi à la même substrate supersensible mentale que Kant a appelé le sublime ; grâce à un style qui mélange curieusement l'intensité et l'absence, le spectateur développe une conception mentale de ses films, même s'il est difficile de comprendre en quoi consiste la totalité de l'effet produit. Tout comme un tremblement de terre produit un effet sur le monde physique et géographique, les films de Bresson ont un effet profond sur les spectateurs. De là, nous constatons que le minimalisme et l'ascétisme extrême de son style ne sont pas choisis par hasard, et ils créent une intensité dynamique ; ils sont choisis pour créer un effet en même temps simple, puissant et inoubliable.

²⁹ BAZIN André, « Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson », *Cahiers du cinéma*, n° 3, juin 1951 (repris dans *Qu'est-ce que le cinéma?* [rééd. Editions du Cerf, 1985]), cité dans FRODON Jean-Michel, *Robert Bresson, op.cit.* p. 26.

Burke a été un penseur décisif dans l'histoire du concept du sublime. Certains exemples du sublime donnés par Burke évoquent une sensation d'horreur, mais cette sensation n'est pas forcément désagréable, surtout quand la source de l'horreur vient d'une œuvre d'art, et que le spectateur n'est pas en vrai danger. On comprend que Burke soutient que le sublime peut inspirer la terreur, mais que cette terreur peut être un concept et une expérience agréable.

Un aspect expérientiel du sublime décrit par Burke est celui d'une expérience qui peut nous stimuler, mais aussi nous détruire. La définition suggérée par Burke liée à la terreur est applicable aux films de Robert Bresson. Burke écrit :

La peur étant une appréhension de la douleur ou la mort, elle fonctionne d'une manière qui ressemble à la douleur réelle. Par conséquent, tout ce qui est terrible, en ce qui concerne le regard, est sublime aussi, que cette cause de terreur soit de l'ordre de la grandeur ou qu'elle ne le soit pas ; car il est impossible de regarder tout objet comme futile, ou méprisable, s'il peut être dangereux. Beaucoup d'animaux, même s'ils ne sont pas grands, sont toujours capables de susciter le sublime, car on les considère comme des objets provoquant la terreur.³⁰

Souvent, les films de Robert Bresson stimulent le spectateur, mais en même temps provoquent des sensations de peur. Prenons l'exemple de « Mouchette ». Dans ce film, nous ressentons la terreur de voir comment la vie de la jeune fille est détruite. Sa pauvreté est extrême, et Bresson la montre avec un réalisme inquiétant. La représentation dure de cette vie détruite va potentiellement poser des problèmes à certains spectateurs. Pourtant ce film est célébré par des critiques pour sa lucidité et sa rigueur. D'autres films de Bresson célébrés aussi présentent des situations qui

³⁰ BURKE Edmund, *On the Sublime and Beautiful*, The Collier Press, New York, 1909, p. 51. C'est nous qui traduisons.

engendrent la terreur. Par exemple, « Un condamné à mort s'est échappé », où l'homme peut mourir à tout moment, et « Pickpocket » dans lequel plusieurs séquences renvoient à un crime en train de se produire. « L'Argent » est aussi très dur à regarder.

2.4 Penseurs du vingtième siècle

Rudolf Otto (1869-1937) a comparé le sublime à un nouveau concept qu'il a créé, celui du *numineux*. Le numineux est associé à la grandeur ainsi qu'à l'action d'approcher des limites, et surtout à une expérience transcendante.³¹ La question de savoir si le cinéma peut être transcendant est discutée par James Quandt à propos de Bresson. Quandt affirme d'abord que le cinéma en général n'est pas un art bien adapté à l'expérience transcendante parce qu'il dépend trop de la technique compliquée, beaucoup plus que dans la peinture, la littérature et la musique.³² Par contre, Quandt ajoute que grâce à sa méthode rigoureuse de cinématographe, Bresson réussit à faire un cinéma transcendant, que Quandt décrit même en utilisant le mot précis d'Otto, *numineux*.³³

Le numineux exprime aussi l'idée de la terreur, *Tremendum*, ainsi qu'une fascination étrange, *Fascinans*. Le numineux est similaire à l'absence sublime de Bresson, parce que souvent la préférence de celui-ci a été pour des acteurs inconnus et pour le dialogue austère, ce qui donne un effet atypique au cinéma. À cause de son austérité, on observe une fascination étrange, liée à la terreur dans ses films.

³¹ OTTO Rudolf, *Mysticism East and West*, The Macmillan Company, 1970, p. 44.

³² QUANDT James, « Introduction », *Robert Bresson, Robert Bresson*, Cinémathèque Ontario Monographs, Toronto, 1998, p. 9.

³³ Ibid.

Par exemple, dans la première séquence d' « Une femme douce » le spectateur voit des images terrifiantes de la femme morte quelques moments après son suicide. De plus, dans une autre séquence où le couple visite le musée, ils ne disent presque rien tandis qu'en arrière plan nous voyons le squelette d'un dinosaure. Leur conversation simple et austère dans ce lieu extraordinaire peut susciter une fascination étrange chez le spectateur et un malaise qui frise le tremblement de la peur.

Plus récemment dans l'histoire du sublime, le philosophe slovène Slavoj Žižek s'est intéressé aux objets sublimes par rapport à l'idéologie : le dernier film de Bresson, « L'Argent », traite des thématiques similaires dans le fait que le rôle du commerce moderne est mis en question, et c'est aussi un sujet important dans le livre de Žižek. Les limites de notre étude ne permettent pas une exploration approfondie des pensées de Žižek, mais ce philosophe apporte de nouvelles idées à la compréhension moderne du sublime en les orientant vers une critique post-marxiste de l'économie politique et du statut du sujet contemporain.

Conclusion

Dans ce survol, nous avons mis l'accent sur un certain nombre de termes techniques, de nuances conceptuelles, d'idées et d'images qui sont susceptibles de nous aider avec notre définition et notre analyse du sublime bressonnien, et nous nous sommes permis de faire des rapprochements préliminaires mais essentiels avec les films du cinéaste. Ce lexique critique et cet imaginaire culturel sont précieux pour une meilleure compréhension des films de Robert Bresson.

Rappelons les principaux termes et les principales figures et images considérés :

1. Le moment du périr et les mots de la fin.

Le mot « sublime » prononcé *in extremis* par Charles le suicidaire à la fin de «Le Diable, probablement » est un exemple paradigmatique du moment du périr, un aspect du sublime évoqué par Longin et glosé par le penseur contemporain, Michel Deguy. Il est présent dans plusieurs films de Bresson. Les deux films, « Un condamné à mort s'est échappé » et « Le Procès de Jeanne d'Arc » ont comme toile de fond la possibilité de la peine de mort, et à la fin de celui-là Fontaine met sa vie grièvement en danger tout au long de la séquence finale, tandis que dans « Le Procès » le film se termine avec la mort de Jeanne, mort cette fois-ci sans paroles après un film tout entier organisé par les transcriptions précises du procès. « Mouchette » et « Balthazar » aussi se terminent avec la mort du protagoniste.

2. La hauteur et la vision qu'elle permet.

Le *Peri Hypsous* et les origines grecques et latines du terme « sublime » soulignent et impliquent l'importance de la hauteur. La chute de la femme vue dans la séquence du suicide au début d' « Une Femme Douce » est un exemple de la hauteur et de la vision unique de la vie qu'elle permet. Dans le passage d'Homère cité par Longin³⁴, l'accent est mis sur la vue du sommet ; ce film montre aussi un couple qui a une vie

³⁴ HOMÈRE, cité par LONGIN, *op. cit.*, p. 65.

au sommet de la vie matérielle, ils habitent une ville riche, dans un bel appartement, et ils possèdent une entreprise qui marche bien ; pourtant, il n'ont pas le bonheur, et la chute d'un état de richesse relative vers une pauvreté d'âme et de vie amoureuse encadre le drame du film, avec la chute littérale de la femme lors de son suicide venant confirmer avec une littéralité brutale la gravité de cette chute métaphorique.

3. La suspension.

La suspension, et plus particulièrement dans les airs, figure dans les définitions originelles du mot « sublime ». Un exemple bressonnien est « Un condamné à mort s'est échappé », notamment dans la séquence de la fuite où les deux prisonniers escaladent les murs de la prison, quasiment suspendus en l'air en marchant sur les toits du prison. L'impression créée par cette séquence en est une de suspens et de tension, et cet effet est créé aussi par l'absence de repères dans une séquence qui se joue sur la ligne très fine des toitures. Cette séquence dure plusieurs minutes, et, pour la plupart, se déroule en silence. Dans cette absence d'éléments sûrs ou concrets, la suspension devient plus profondément signifiante et la séquence, plus efficace pour évoquer les émotions complexes associées au sublime.

4. La grandeur et la grandeur d'âme.

La grandeur du style est décrite par Longin dans son traité, et nous allons mentionner quelques-uns de ces aspects lorsque nous analyserons la séquence de la joute équestre de « Lancelot du lac ».

Longin explique que la grandeur vient de « la passion violente et créatrice d'enthousiasme. »³⁵ ; cette séquence est le résultat de l'esprit créateur de Bresson, et se traduit par la passion violente évidente dans toute cette séquence. Longin explique la grandeur d'âme à l'aide de l'exemple de Nékyia, tiré d'Homère : « même sans voix on admire parfois la pensée toute nue , en elle-même, par la seule grandeur d'âme, comme dans la Nékyia le silence d'Ajax est grand et plus sublime que tout discours ». ³⁶ Cette référence à la Nékyia vient de l'Odyssée : « Il s'agit d'un rituel sacrificiel ayant pour but d'invoquer les morts ». ³⁷ Bresson montre la grandeur d'âme dans le film entier de « Le procès de Jeanne d'Arc », et l'histoire est aussi celle d'une sorte de rituel sacrificiel, un procès truqué où Jeanne va fatalement finir par être tuée. Longin note le silence d'Ajax, et le silence de Jeanne est puissant aussi.

5. Le double caractère de la nature comme profondeur accompagnée de la crainte d'une limite menaçante.

Longin explique ce double caractère dans son traité avec un passage d'Homère :

De nature sublime sont aussi des visions de la Théomachie : « Et tout autour retentit le ciel immense et l'Olympe... Et il eut peur, dans le profond, le Seigneur des Morts, Aïdonée ; et dans sa peur il sauta de son trône et hurla, dans la crainte qu'ensuite Poséidon, l'Ebranleur du sol, ne lui fendît la terre [...] ». ³⁸

³⁵ LONGIN, *op. cit.*, p. 62.

³⁶ HOMÈRE, cité par LONGIN, *op. cit.*, p. 65.

³⁷ Collaborateurs variés, « Nékyia », *Wikipedia*, fr.wikipedia.org/wiki/Nekyia.

³⁸ HOMÈRE, cité par LONGIN, *op. cit.*, p. 65-66.

Ce passage montre la profondeur du ciel immense, et la crainte d'une limite menaçante où les dieux peuvent agir avec des pouvoirs inconnus. Nous trouvons ces deux aspects dans « Le diable, probablement », dans la séquence des jeunes qui s'asseoient au bord de la rivière polluée. La rivière et ses beautés naturelles évoquent une absence de limites; en même temps, nous ressentons la crainte d'une limite menaçante à cause de la puissance destructrice d'une société qui empoisonne et détruit l'environnement. Le sublime naît de cette tension. La beauté de la rivière est profonde, et nous attire à ses bords, mais devient très rapidement la source de peur, tout comme le mont Olympe décrit dans ce passage d'Homère cité par Longin.

6. Le dynamisme du sublime.

Augustin associe le sublime avec l'effet qu'il a sur les émotions. Il écrit que les spectateurs sont bouleversés par la force enthousiaste des passions dans un passage sublime,³⁹ et Kant décrit le sublime dynamique de manière similaire aussi.⁴⁰ Le sublime dynamique se trouve entre autres dans « Mouchette ». La séquence du viol qui se passe pendant une tempête montre les forces naturelles dynamiques de la tempête en même temps que l'action violente de l'agression envers la petite fille innocente qui ne peut pas se protéger contre les forces primordiales de la tempête ni celles de l'agresseur. On a l'impression que ces forces se conjuguent pour écraser la personne

³⁹ JAEGER, *op. cit.*, p. 158-159.

⁴⁰ KANT, *op. cit.*, p. 98.

humaine. Même quand elle trouve l'abri dans la grange, elle est toujours attaquée par l'agresseur. Cette lutte prolongée est une démonstration effroyable des forces naturelles et de leur indifférence, voire leur opposition à l'humain.

7. La terreur et la fascination.

Burke donne une explication claire de cet aspect du sublime, lorsqu'il décrit la nature paradoxale du sublime lié à la terreur, surtout dans le fait d'être témoin d'événements terribles, et même d'y prendre du plaisir. Une telle réaction face à la terreur se trouve dans la première séquence d' « Une Femme Douce », où nous voyons le suicide de la femme, mais malgré l'horreur que cela suscite, nous regardons avec fascination le reste du film, et les événements qui ont précédé cette fin terrible. Une fascination similaire est évoquée quand le curé dans « Journal d'un curé de campagne » est reçu dans le village avec le dédain et le mépris de la plupart de résidents du village. Une fascination liée à la terreur existe aussi tout au long d' « Un Condamné à mort s'est échappé », où le prisonnier risque la mort chaque jour qu'il essaie de s'évader, accompagnée d'une fascination terrible lorsque nous voyons les conditions épouvantables de sa vie de prisonnier.

8. Le numineux.

Ce concept, le plus récent des conceptions du sublime que nous avons mentionnées, a été défini par Rudolf Otto. Ce concept est lié au spirituel et se distingue des autres aspects du sublime surtout par son côté transcendantal. Une séquence qui montre le numineux est celle de la

danse dans « Les Dames du Bois de Boulogne ». Nous verrons en détail plus loin comment cette séquence est transcendante pour Agnès, qui va améliorer sa vie grâce à la performance de la danseuse, ainsi que pour nous, les spectateurs, car elle a une beauté et une énergie qui donne un aspect radieux, transcendant de sa situation d'origine, et donc numineuses grâce à la mise en scène de Bresson.

Il est important de rappeler le double caractère du sublime, parce que dans les aspects que nous venons de décrire, nous trouvons le sublime en tant qu'effet et en tant que technique. Par exemple, la rivière, que nous avons vue dans notre explication du double caractère de la nature profonde et de la crainte d'une limite menaçante, produit un effet sublime lorsqu'on voit le paysage, la belle rivière et l'échappée, mais aussi la technique du cinéaste, la virtuosité bressonienne est une technique sublime aussi. Dans la séquence que nous avons mentionnée où le numineux donne un effet sublime, cela vient directement de la technique cinématographique, car la séquence est créée avec un montage qui orchestre des effets qui seraient impossibles dans une présentation théâtrale. Nous allons analyser cette technique davantage dans notre analyse de cette séquence au dernier chapitre. Finalement, la grandiloquence, ce que Michel Deguy lisant et traduisant Longin appelle le « Grand-Dire » est une technique sublime, et nous la voyons dans la dernière séquence de « Le diable, probablement », dans le choix des paroles du protagoniste, paroles tragiquement coupées. Le sublime ici peut être lié au moment du périr, et à la terreur et la fascination. Ces paroles donnent un effet sublime, mais sont prononcées avec une technique sublime qui se cache, et montre la virtuosité

technique de Bresson. Ce double caractère du sublime, comme expérience et comme représentation, comme technique et comme oubli de la technique, revient souvent dans ses films.

La question des moyens techniques qui produisent le sublime est un sujet de l'analyse de Michel Deguy du traité de Longin. Dans une section intitulé « Phusis et technè » il explore l'importance de la technologie avec les risques qu'elle comporte, et comment elle est sublimée dans l'œuvre sublime. Deguy nous explique que la technique (liée à la culture) reconduit à la nature : « L'élévation au sublime est une étrange opération. Il s'agit de remonter le fond, relever et emporter – quoi ? La culture (*technè* : *didaktikos*) reconduit au naturel (*phusikos* ; *gennaios*) ».⁴¹ Autant plus, car suivant Deguy la technique vient de ce qui est inné, une sorte de redécouverte de ce qui est notre nature à travers l'application de la technique : « Il s'agit de l'acquisition de l'inné. L'inné est à éduquer. La sublimation (l'élévation au sublime) est l'éducation même. L'Auteur se demande s'il y a une technè du haut-et-profond. »⁴² Les films de Bresson jouent avec la relation de l'inné et comment il est éduqué, surtout dans sa façon de montrer le voyage de découverte de soi des jeunes innocents, par exemple dans « Mouchette » où elle doit réagir contre les événements du monde plus grand de sa famille, sans qu'elle soit préparée, dans cette manière ces instincts innés reçoivent une éducation qui lui est imposée par les circonstances, et cette thématique des dangers que la société pose à l'innocence est souvent centrale aux films de Bresson, où l'innocence montre l'inné, et l'éducation imposée par la société a des conséquences qui sont révélées par l'expérience de vivre dans la

⁴¹ DEGUY, *op. cit.*, p. 25.

⁴² Ibid.

société. Les films de Bresson jouent avec la relation de l'inné et comment il est éduqué, surtout dans sa façon de montrer le voyage de découverte de soi des jeunes innocents, par exemple dans « Mouchette » où elle doit réagir contre les événements du monde plus grands de sa famille, sans qu'elle soit préparée, dans cette manière ces instincts innés reçoivent une éducation qui lui est imposée par les circonstances, et cette thématique des dangers que la société pose à l'innocence est souvent centrale aux films de Bresson, où l'innocence montre l'inné, et l'expérience imposée par la société montre l'éducation, et Bresson montre des conséquences intéressantes qui sont révélées par l'expérience de vivre dans la société.

Dans le chapitre suivant nous mettrons ces éléments du sublime bressonnien à l'épreuve des écrits du cinéaste, ses *Notes sur le cinématographe*, la meilleure source qui soit pour la compréhension des intentions de son œuvre. Dans ce livre se trouvent des réflexions laconiques similaires aux *Pensées* du célèbre penseur français Blaise Pascal. Ces notes proposent une multitude d'idées bressonniennes sur le cinéma, et pour mieux les comprendre nous allons les diviser en trois catégories : la philosophie, l'influence des beaux-arts et la technique cinématographique novatrice. Ce faisant, nous allons nous rapprocher de plus en plus du noyau central de notre définition du sublime de Bresson, à savoir l'absence sublime.

CHAPITRE III

ROBERT BRESSON ET LE CINÉMATOGRAPHE

Le cinématographe est une écriture avec des images en mouvement et des sons.

Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*⁴³

Introduction

Le cinématographe est une approche cinématographique qui a beaucoup en commun avec l'acte d'écrire un livre : c'est-à-dire de faire de l'art à partir de la vision d'un seul auteur, et que son approche fait du cinéma un art tout aussi méritoire qu'un bon roman. Florence Delay, qui a incarné Jeanne dans « Le Procès de Jeanne d'Arc » a exprimé la dimension littéraire des films de Bresson : « Les *minutes* du « Procès » disent « idiome de France », mais Robert avec une sûreté d'écrivain (il y a –graphie dans cinématographe) choisit le vrai mot ». ⁴⁴ Le scénario de ce film est basé sur des textes réels anglais, et Bresson a changé quelques mots des textes où les documents historiques disaient seulement « idiome de France ». Alors, Bresson a remplacé ce texte par de nouveaux textes français, pour que la présentation de Jeanne reste fidèle à l'esprit français, et non pas à l'esprit anglais imposé au vrai procès. Delay l'affirme clairement par rapport au lien historique important que Jeanne d'Arc a toujours représenté ; Delay a expliqué que celle-ci représente toujours

⁴³ BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975, p. 18.

⁴⁴ GODARD Jean-Luc, cité dans FRODON Jean-Michel, *Robert Bresson, op. cit.*, p. 46.

une expression importante et fondatrice de l'esprit français. Jeanne incarne cet esprit à l'écran dans ce film, et Delay explique que Bresson a montré son talent d'écrivain en écrivant des mots justes pour ainsi donner plus d'authenticité à ce film par rapport à l'histoire française.

Que veut dire *le cinématographe* ? Dans les *Notes sur le cinématographe*, ce modeste livre de poche, Bresson exprime l'essence de son art. Même si plusieurs entrevues avec Bresson existent, il n'existe aucune source plus complète que les *Notes* pour comprendre sa vision du cinéma. Pour comprendre l'art bressonnien, il sera donc d'une valeur inestimable de considérer ses observations dans cet ouvrage.

Bresson a été influent au point où Jean-Luc Godard a pu dire : « Bresson est au film français ce que Dostoïevski est au roman russe, et Mozart est à la musique allemande. »⁴⁵ Pour comprendre cette influence bressonnienne, nous allons mener la réflexion en trois parties : Bresson le philosophe, Bresson l'artiste et Bresson le technicien, en nous appuyant sur les exemples précis divers des *Notes sur le cinématographe*.

Tout comme Bresson se sert fréquemment d'ellipses dans son cinéma pour avoir un style basé sur l'économie verbale, ce qui rappelle entre autres l'austérité rigoureuse du jansénisme, une orientation clé de sa spiritualité, ces notes expriment de grandes idées sur le mode de la litote. Son économie verbale est essentielle à sa vision théorique du cinéma ainsi qu'à sa puissance de cinéaste et sa puissance de scénariste pour l'écran.

⁴⁵ CUNNEEN Joseph, *op. cit.*, p. 16.

3.1 Bresson, philosophe

Bresson n'a jamais écrit de traités philosophiques, mais il a écrit un traité sur le cinéma qui ressemble à de la philosophie. En tant qu'artiste engagé qui réfléchit aux problèmes du 20^e siècle, ses films sont-ils plus philosophiques que la plupart des films du cinéma populaire ?⁴⁶ La critique sur Bresson suggère que la réponse à cette question est certainement positive ; pourtant, si nous voulons comprendre Bresson comme cinéaste philosophique, il va nous falloir un résumé de sa vie et de ce qui l'a influencé. Beaucoup de critiques ont écrit au sujet des influences intellectuelles de Bresson et de la manière dont son art est foncièrement philosophique.

Nous allons nous concentrer sur trois éléments de son orientation philosophique : la spiritualité, le mépris de la technologie et la rigueur méthodologique.

3.1.1 Sa spiritualité

Croyant, il est sa vie durant resté catholique, tout en faisant de sa foi une source d'interrogation et de création, confrontée aux courants les plus contestataires des époques qu'il a traversées, des années trente sous l'influence du surréalisme et de l'activisme anti-fasciste aux années soixante-dix dans l'héritage de Mai 68.⁴⁷

Cette citation met en valeur l'engagement artistique de Bresson. Son art

⁴⁶ Par «cinéma populaire» nous voulons dire surtout le cinéma prédominant, *mainstream*, et notamment les films hollywoodiens, lorsque ceux-ci manquent de thématique et de langage spécifiques, suivant la définition du cinéma en tant qu'art donnée par André Bazin : « le vrai cinéma – celui qui ne doit rien au théâtre et à la littérature, parce qu'il aurait su découvrir des thèmes et un langage spécifiques –, ces chefs-d'œuvre sont probablement aussi admirables qu'inimitables. » BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma*, Éditions du Cerf, Paris, 2010, p. 102. Les termes « cinéma commercial » et « cinéma de masse » sont utilisés équivalement.

⁴⁷ FRODON Jean-Michel, *Robert Bresson*, op. cit., p. 12.

reflétait sa vérité spirituelle, mais en même temps une conscience des événements importants qui changeaient le monde. Il ne créait pas enfermé dans une tour d'ivoire ni recueilli dans une église. Au contraire, il était très attiré par un désir de montrer dans son art les complexités des situations du monde moderne, surtout la question de l'innocence et de la place des jeunes.

Avant cet engagement, une orientation vers le spirituel a commencé dans sa jeunesse avec le catholicisme. Plus particulièrement, il a été influencé par le jansénisme, une branche du catholicisme née au 17^e siècle. Plusieurs idées sont centrales pour le jansénisme : la vérité inextricable du péché originel, la dépravation générale de l'humanité, la nécessité de la grâce, et la prédestination. Blaise Pascal a été un défenseur du jansénisme, et Bresson admirait Pascal et imitait son style dans son livre *Notes sur le cinématographe*.⁴⁸ Le spirituel est un sujet central de Bresson, et plus spécifiquement le jansénisme et les idées de Pascal.⁴⁹

Les influences jansénistes et pascaliennes sont plus évidentes surtout dans trois films : « Les anges du péché », « Journal d'un curé de campagne » et « Le procès de Jeanne D'Arc ». Son premier long métrage « Les anges du péché » est directement lié à la religion et l'action se passe dans un couvent. Il est intéressant de

⁴⁸ QUANDT James, « Introduction », *op. cit.*, p.9.

⁴⁹ Pour notre compréhension de ces liens, la lecture de certains auteurs a été particulièrement utile. Pour le jansénisme, voir : AYFRE Amédée, « The Universe of Robert Bresson », dans QUANDT James, Ed., *Robert Bresson*, Cinémathèque Ontario Monographs, Toronto, 1998, p. 44, 54 ; dans QUANDT James, « Introduction » dans *Robert Bresson*, p. 9 ; SCHRADER Paul, « Robert Bresson, Possibly », dans QUANDT, Ed., *Robert Bresson*, Cinémathèque Ontario Monographs, Toronto, 1998, p. 488. Pour Pascal voir : AFFRON Mirella, « Bresson and Pascal : Rhetorical Affinities » dans QUANDT, Ed., *Robert Bresson*, Cinémathèque Ontario Monographs, Toronto, 1998, p. 166-168, 171, 179-180, 182-183 ; READER Keith, « « D'où cela vient-il? » Notes on Three Films by Robert Bresson », *op. cit.*, 1998, 286, 289, 295 ; FRODON Jean-Michel, *Le Cinéma Français*, *op. cit.*, p. 660.

noter que les événements de ce film sont une sorte de métaphore de la carrière de Bresson lui-même et que l'entrée de la protagoniste à l'abbaye est similaire à l'entrée de Bresson sur la scène du cinéma. Tout comme la jeune protagoniste du film, une nouvelle venue qui a du mal à se conformer aux normes répressives de l'institution où elle se trouve, Bresson l'a été aussi dans son milieu à sa façon, à savoir dans l'industrie du cinéma français. Si nous plaçons Bresson dans le rôle d'Anne-Marie, et les autres cinéastes dans le rôle des religieuses, Bresson deviendrait l'enfant maudit qui refuse de se conformer aux normes imposées par les traditions du cinéma. Plus Bresson réalisait de films, plus il montrait à quel point il était un artiste unique en s'éloignant du cinéma conventionnel.

Un autre exemple d'un film religieux est « Journal d'un curé de campagne ». Dans ce film adapté du roman de Georges Bernanos, le curé raconte les événements de sa vie en même temps qu'il décrit sa vie dans son journal, et nous entendons sa voix intérieure en voix off. Puisqu'il parle de sa lutte intérieure dans ce qui est une quête vers une meilleure compréhension de Dieu, nous pensons que cet exemple aussi lie ce film de Bresson avec le sublime.

La spiritualité chrétienne et catholique est importante dans le cinéma de Bresson, et ses films montrent que cette spiritualité était en évolution constante. Ses films posent des questions non seulement spirituelles, mais aussi éthiques, morales, et politiques. De plus, Bresson avait aussi un côté humaniste qui n'était pas lié à une religion spécifique.

À propos de son premier film, « Les anges du péché », Jean-Michel Frodon parle d'un film spirituel, ce qui ne signifie pas forcément un film religieux :

Est-ce un film religieux? Pas vraiment, même s'il contient la religion et ce à quoi elle se confronte. Car autre chose est là, et qui n'est pas moral, mais relève d'un désir d'absolu. Thérèse comme Anne-Marie l'éprouvent, et la mère supérieure le comprend. Cela fait des saintes, des criminelles, des artistes. Cela fait ce qui est humain chez les humains en dépassant le quotidien. Voilà ce dont, à travers ses films, parlera Robert Bresson, quarante ans durant.⁵⁰

À nouveau nous rencontrons un critique qui voit le talent bressonnien qui consiste à trouver la profondeur dans les événements du quotidien. Il paraît que Bresson peut trouver ce qui est profond dans des endroits très divers, même ceux qui normalement sont considérés comme étant des situations prévisibles et vite comprises. Comme nous le montre l'histoire d'Anne-Marie, de Thérèse et des autres sœurs, Bresson trouve des nuances qui en font un film profond sans pour autant être vraiment un film religieux au sens étroit du terme. Cette approche subtile contribue à l'originalité singulière du traitement des questions religieuses chez Bresson.

Dostoïevski a écrit *Crime et Châtiment*, histoire d'un criminel qui réussit à trouver un sens spirituel à sa vie à travers l'amour d'une femme, et « Pickpocket » de Bresson est légèrement influencé par cette histoire.⁵¹ Bresson montre souvent des individus marginaux en proie à des luttes intérieures, des individus qui sont complètement déconnectés de la religion organisée, mais qui trouvent néanmoins un sens à leur vie. Dans « Pickpocket » « ce n'est ni la justice des hommes, ni la grâce divine, ni le bon sens qui vont « sauver » Michel, c'est la beauté physique et morale de Jeanne, c'est un amour très terrestre qui finira par les réunir. »⁵²

⁵⁰ FRODON Jean-Michel, *Robert Bresson, op. cit.*, p. 18.

⁵¹ CUNNEEN Joseph, *op. cit.*, p. 72.

⁵² Ibid., p. 37-40.

Bresson est austère mais il ne faut pas trop simplifier son art. Joseph Cunneen nous met en garde contre la tentation de simplifier cette austérité :

Ce terme peut être le prétexte d'une simplification exagérée et fallacieuse [...] notamment quand il fournit l'occasion de l'étiqueter « janséniste », surtout si cela est compris selon une vue extrême de la corruption de la nature humaine et une attitude négative envers le plaisir.⁵³

Peut-on appeler Bresson idéaliste ? Frodon a répondu à la question :

[Bresson est] « Idéaliste » au sens où il cherche à filmer des idées, à trouver la présence des idées dans le monde matériel comme ce qui s'y trouve de plus essentiel, c'est un idéaliste qui ne croit qu'à la présence matérielle des êtres et des choses. Seul lui importe l'esprit, mais tel que l'atteste la chair, l'invisible, mais comme habitant intensément le visible.⁵⁴

Cette citation nous rappelle le platonisme avec l'emphase sur l'essentiel et les idées absolues.

Florence Delay, la jeune femme qui a joué Jeanne dans « Le Procès de Jeanne d'Arc », et qui est maintenant membre de l'Académie française, décrit une des méthodes que Bresson employait pour évoquer le spirituel dans le jeu de ses acteurs :

Bresson n'expliquait pas, il indiquait seulement ce qu'il voulait. Je me souviens de deux indications capitales. Lors de l'interrogatoire sur les apparitions, il attira mon attention sur la façon dont Jeanne échappe au piège des questions les plus pernicieuses. Il me demanda d'écouter à l'intérieur de moi, de moi Jeanne, avant de répondre aux questions du

⁵³ CUNNEEN Joseph, *op. cit.*, p. 15. C'est nous qui traduisons : The term provides an occasion for misleading over-simplification, however, when it becomes an excuse to label Bresson as "Jansenist," especially if this is taken to mean an extreme view of the corruption of human nature along with a negative attitude to pleasure.

⁵⁴ FRODON Jean-Michel, *Robert Bresson, op. cit.*, p. 27.

tribunal, ce que Dieu, mon cœur, mes voix m'en disaient.
Comme s'ils dictaient, eux, la réponse.⁵⁵

Delay dit aussi que l'idée centrale à la spiritualité de beaucoup de personnages bressoniens est liée à la libération spirituelle :

Je compris plus tard, quand je connus mieux l'œuvre entière, que c'est dans ce léger temps, ce très léger décalage, que Jeanne prisonnière, comme tout héros bressonnien, s'échappe. Vers la vie invisible, sa vie intérieure, l'autre vie.⁵⁶

« Journal d'un curé de campagne » est une des histoires les plus religieuses dans la filmographie bressonienne, mais ce film pose aussi d'autres questions -- celle de la société moderne transposée à la campagne, celle de la relation moderne entre les jeunes et les adultes, et celle des relations hommes-femmes. Le film montre effectivement, pour reprendre les mots de Delay, « la possibilité de la sainteté dans le monde réel, l'épreuve du don de soi au nom d'une doctrine tenue pour porteuse du bien, dans la réalité triviale, mesquine, indifférente, du quotidien ».⁵⁷ Bresson lie la religion et le quotidien dans son traitement du spirituel (nous développerons cette idée dans le quatrième chapitre). Dans les dix films qui ont suivi, il examinera de façon plus approfondie cette question du spirituel qui existe dans le quotidien. Par exemple, comment la rédemption spirituelle peut-elle être trouvée concrètement dans la vie d'un prisonnier ?

⁵⁵ DELAY, Florence, citée dans Ibid., p. 47.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Ibid., p. 24.

[« Un condamné à mort s'est échappé »] est présenté à la fois comme un très réel exploit pour sauver sa vie et reprendre le combat, et comme une rédemption, une manière de se sauver spirituellement. Les « gestes techniques » pour échapper en même temps ce sont des pratiques d'une sorte de mystique très concrète qui mène à une libération de l'âme aussi bien que du corps.⁵⁸

Bien que ce film se déroule pendant la deuxième guerre mondiale, il ne raconte pas une histoire agitée, mais contemplative. La citation de Frodon suggère que l'exploit montré dans ce film est très réel ; pourtant la réalité montrée n'est pas pleine de grandes actions mais plutôt de petits gestes qui lient le réel au spirituel. Frodon explique comment le mysticisme dans la vie de Fontaine est révélé par la mise en scène de Bresson.

L'impuissance de la religion dans notre monde moderne est aussi une thématique qui revient dans plusieurs de ses films. Elle a sa place dans « Journal d'un curé de campagne » et dans « Mouchette », où la fille va à l'église mais n'est guère protégée des dangers sociétaux. Dans « Le diable, probablement », les jeunes vont à l'église mais ne peuvent pas apaiser leurs inquiétudes sociales avant qu'un d'eux ne se suicide. Un des principes jansénistes est celui de la dépravation générale intrinsèque à l'humanité. L'intrigue de « Mouchette » montre comment la concupiscence a été plus forte que le libre arbitre, et la réalité de ce viol rejoint le constat janséniste de la dépravation générale.

À propos des nuances de la spiritualité de Bresson, Jean Collet a affirmé que :

⁵⁸ Ibid., p. 29.

Son ambiguïté et son austérité évidemment n'aident pas ces chrétiens qui cherchent des solutions faciles, une religion facilement optimiste et chaleureuse, ou qui prône une harmonie facile entre le charnel et le spirituel. En mettant l'accent sur la façon dont le péché et la solitude du pécheur sont sources de divisions, Bresson nous offre une méditation grave et d'une sincérité exceptionnelle.⁵⁹

À ce même propos, Andrei Tarkovsky, qui a partagé le prix de la mise en scène à Cannes avec Bresson, a dit qu'il admirait toujours l'art bressonnien. Tout comme Tarkovsky, des cinéastes de partout dans le monde écrivent de Bresson avec admiration, le cinéaste japonais Mitsuo Yanagimachi, entre autres, écrit de son admiration pour Bresson.⁶⁰ Il n'est pas si étonnant alors que Tarkovsky ait comparé le spirituel dans les films de Bresson à la conception artistique zen de l'Asie, qui est aussi une pratique spirituelle majeure.⁶¹

La spiritualité est aussi traitée d'une façon provocatrice par Bresson. Par exemple, considérons deux séquences dans « Le diable, probablement ». D'abord la séquence (10,50-15,06) où les jeunes personnages principaux et des figurants sont assis dans l'église pour une assemblée œcuménique en même temps que des notes très fortes sont jouées à l'orgue. Cela provoque un effet étrange, et rien n'est vraiment expliqué. Bresson nous laisse interpréter le sens de ce passage mystérieux. Ensuite, la séquence où la jeune fille rend visite à son amant dans un immeuble où il

⁵⁹ CUNNEEN Joseph, *op. cit.* p. 13-14. C'est nous qui traduisons : His ambiguity and austerity obviously do not flatter those Christians looking for easy apologetics, for an optimistic and warm-hearted religion, or for an easy harmony between the carnal and the spiritual. Placing his emphasis on the divisiveness of sin and the solitude of the sinner, Robert Bresson offers us a grave meditation of exceptional sincerity.

⁶⁰ YANAGIMACHI Mitsuo, « Filmmakers on Bresson », dans QUANDT James Ed., *Robert Bresson*, Cinémathèque Ontario Monographs, Toronto, 1998, p. 590-591.

⁶¹ TARKOVSKY Andrei, « Filmmakers on Bresson », dans QUANDT James Ed., *Robert Bresson*, Cinémathèque Ontario Monographs, Toronto, 1998, p. 581.

travaille est unique au cinéma, parce que la caméra ne suit pas les personnages ; elle les attend longtemps en se fixant sur l'ascenseur et puis le couloir. Il n'y a aucune explication donnée, et c'est au spectateur de déterminer quel pourrait être le sens de cette séquence.

3.1.2 Le mépris de la technologie

Bresson a dit à propos de son film « Le diable, probablement » :

Ce qui m'a poussé à faire ce film, c'est le gâchis qu'on a fait de tout. C'est cette civilisation de masse où bientôt l'individu n'existera plus. Cette agitation folle. Cette immense entreprise de démolition où nous périrons par où nous avons cru vivre. C'est aussi la stupéfiante indifférence des gens, sauf de certains jeunes actuels, plus lucides.⁶²

À travers « Le diable, probablement », Bresson pose des questions morales importantes. Ayant traversé presque la totalité du 20e siècle, Bresson a produit un art qui peut être vu en relation avec les changements rapides et bouleversants qui ont eu lieu pendant ce siècle. Son avant-dernier film montre les dangers environnementaux, et le dernier, « L'argent » montre les effets néfastes de la commercialisation et les effets de ce que nous appelons la mondialisation sur nos vies. Un autre film qui représente les effets négatifs de la technologie sur l'organisation sociétale est « Au hasard Balthazar », dans la façon dont il montre une jeune fille docile qui est attrapée par un jeune homme méchant qui l'assaille avec l'aide d'une troupe de jeunes qui conduisent des motos.

⁶² BRESSON Robert, Collaborateurs variés, « Le diable, probablement », *Wikipedia*, fr.wikipedia.org/wiki/Le_Diable_probablement.

3.1.3 La rigueur

La méthode rigoureuse de Bresson rappelle la rigueur du jansénisme, et elle favorise une technique pour la prononciation des paroles par les comédiens qui est rare au cinéma, et même extraordinaire. Les résultats de cette approche sont intéressants à examiner.

Suivant André Bazin, James Quandt a affirmé au sujet de « Journal d'un curé de campagne » que la rigueur que Bresson met dans la représentation systématique de la quête intérieure du curé est si exigeante qu'elle est presque insupportable.⁶³ S'il y a une conséquence positive de la rigueur bressonienne, c'est qu'il y a dans ses films beaucoup moins d'artifice ; le résultat, si le spectateur y porte une attention scrupuleuse, est qu'il y a la possibilité d'être en contact avec une vérité spirituelle qui est difficile à apercevoir dans nos vies quotidiennes.

Nous pensons que Bresson, dans sa rigueur, a même innové dans le domaine linguistique et psychologique à l'écran. Par exemple, « Le procès de Jeanne d'Arc » exige une grande patience qui, à notre avis, est récompensée par les réflexions que le film suscite. De cette façon, l'art bressonien ressemble au cinéma expérimental qui allait s'élaborer dans les décennies suivantes, surtout pendant les années soixante, soixante-dix et bien plus récemment, des films innovateurs du mouvement d'art contemporain, par exemple aux États-Unis par Andy Warhol (« Sleep »)⁶⁴ et au

⁶³ BAZIN André, « Le « Journal d'un curé de campagne » et la stylistique de Robert Bresson », cité dans QUANDT James Ed., *Robert Bresson*, Cinémathèque Ontario Monographs, Toronto, 1998, p. 31.

⁶⁴ WARHOL Andy, « Sleep », [fr.wikipedia.org/wiki/Sleep_\(film\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Sleep_(film)).

Canada par Michael Snow (« Wavelength »).⁶⁵ Les films de Bresson ne sont pas aussi provocateurs dans leurs expérimentations ; néanmoins ils sont novateurs avec un esprit qui s'apparente parfois à celui du cinéma expérimental.

3.2 Bresson, peintre

Le cinéma est surtout un médium visuel ; le traitement des images montre que Bresson a une esthétique artistique subtile et nuancée. D'où vient cette esthétique, et de quelles manières se manifeste-t-elle ? Nous allons tenter de répondre à ces questions en divisant cette partie de notre étude en six sections : sa jeunesse et sa formation de peintre, l'austérité et le minimalisme, le réalisme intense, l'impressionnisme, Magritte et le surréalisme ainsi qu'une analyse des échos de l'iconographie, de l'art byzantin et de l'art de la Renaissance que l'on retrouve dans les films de Bresson.

3.2.1 Sa jeunesse et sa formation de peintre

Bresson a créé ses films avec son expérience d'artiste et son œil de peintre. D'abord attiré par la peinture (qui le passionnera toute sa vie), le jeune Robert Bresson débute professionnellement en tant que photographe. Plus tard, il dira qu'il était « trop agité » pour devenir peintre, et expliquera : « J'étais très attiré par tout ce qui bouge dans les films, les feuilles des arbres entre autres choses. J'allais tous les soirs au cinéma. J'ai voulu faire un film moi-même. »⁶⁶. D'où est venue cette agitation qui l'a poussé vers une carrière au cinéma ? Sa formation de peintre a sûrement

⁶⁵ SNOW Michael, « Wavelength », fr.wikipedia.org/wiki/Wavelength.

⁶⁶ FRODON Jean-Michel, *Robert Bresson*, *op. cit.*, p. 12.

contribué à son succès de réalisateur. Est-ce que cette agitation a contribué à son réalisme intense ? Même si nous n'avons pas de réponse à cette question biographique et historique, la critique portant sur Bresson va nous aider à évaluer l'intensité particulière de ses films.

Peut-être dans un autre siècle, Bresson serait-il devenu peintre célèbre ? Peut-être l'agitation dont il a parlé était-elle la conséquence des changements dans la société et aussi la raison pour laquelle il a choisi de devenir cinéaste ? La préoccupation des changements technologiques est une des thématiques importantes dans ses films. Alors, peut-être l'effet que Bresson voulait produire au monde était-il celui d'un passage du temps qui n'est pas très perturbé, qui existe sans l'influence néfaste de la technologie, autrement dit un retour à la lenteur.⁶⁷ Nous verrons que dans beaucoup de ses films, il y a une lenteur très marquée, profonde. Alors, peut-être aurait-il considéré cette surabondance de vitesse dans notre monde et dans les films populaires comme un fléau, et ainsi l'absence sublime de vitesse, si frappante dans ses films, aurait-elle été une tentative de résoudre le problème d'une société trop préoccupée par la vitesse dans toutes choses.

Bresson a été peintre tôt dans sa vie, et il y a souvent dans ses films de belles compositions qui attirent l'attention à cause de leur harmonie et leur justesse. Il utilisait souvent une lentille de 50mm, un choix qui n'est pas typique du cinéma commercial, puisque cet objectif encadre le moins possible, mais porte le plus grand respect possible à l'expérience authentique de l'œil. Pour cette raison, il n'aimait pas

⁶⁷ Nous laisserons de côté la question de savoir si les caméras avec lesquelles Bresson a fait ses films sont un exemple de la technologie avec les risques qu'elle comporte, parce qu'elles sont, dans un sens, « invisibles » et indispensables à son art. Pour le sublime et la technique, voir *infra*, p. 29.

trop les plans panoramiques, les travellings qui donnent un effet artificiel, ni les plans qui ne correspondent pas à notre façon de voir, parce qu'ils séparent l'œil du corps.⁶⁸

Joseph Cunneen a remarqué à très juste titre que, malgré la cohérence des plans individuels, la vraie beauté des films de Bresson réside dans les relations entre les plans plutôt que dans une appréciation esthétique qui serait liée à un plan isolé des autres. De cette manière, Bresson élève et transforme son art de peintre, où il y aurait un seul plan figé pour toujours ; son art consiste en l'interrelation entre des plans qui sont juxtaposés.

3.2.2 Le réalisme intense

L'expérience des événements dans un film de Bresson est caractérisée par un réalisme intense et une absence de ce qui normalement contribue au récit central d'un film populaire. Mais pourquoi Bresson a-t-il voulu un cinéma d'une telle intensité et d'une telle austérité? Nous pensons que la raison pour laquelle il voulait cela est peut-être parce qu'il est né en 1901. Toute sa vie, il aurait vu un siècle en train de changer. Chaque année de sa vie aurait amené des changements bouleversants, un siècle où il y avait de plus en plus de technologie, et où les changements bouleversants s'opéraient avec grande vitesse. Plus que tout autre siècle de l'histoire, il y a eu des changements profonds et irréversibles. Au début de ce siècle l'électricité a commencé à faire partie de la vie quotidienne, avec tous les avantages et les inconvénients qui l'accompagnent. En 1999, à la fin de la vie de

⁶⁸ PRÉDAL René, « Robert Bresson : L'aventure intérieure, » *L'Avant-Scène cinéma* (janvier-février 1992), p. 14-15, cité dans CUNNEEN Joseph, *Robert Bresson, A Spiritual Style in Film*, p. 17.

Bresson, le monde a connu l'introduction de vastes changements communicationnels : par exemple, l'internet et la « toile d'araignée mondiale » (le WWW). Dans une telle vie, il est difficile peut-être de connaître un sens de la stabilité à cause de ces changements ; par conséquent il y a une absence profonde de stabilité, un malaise par rapport aux transformations en cours. Ce concept, l'absence, l'absence de repères stables, est très difficile à définir, comment donc un cinéaste peut-il la montrer à l'écran ? Dans le prochain chapitre, nous allons essayer de montrer que Bresson a réussi à présenter l'absence dans ses films et aussi nous allons montrer que dans cette absence Bresson a réussi à trouver le sublime.

Les plans qui montrent seulement des mains et des pieds augmentent le réalisme intense de ses films. Tout utiles que soient les changements bouleversants de la technologie pendant le 20e siècle, les sociétés en ont été affaiblies ou détruites d'une façon ou d'une autre. Les mains qui figurent très souvent dans les plans de Bresson sont une représentation de ce qui ne change jamais en l'humanité : les mains étaient nos premiers outils. Elles représentent l'essentiel de ce que nous sommes depuis toujours, les vrais outils qui nous sont propres pour toujours. La fascination réaliste pour les mains et les pieds, ancre l'humanité dans sa propre essence.

3.2.3 L'impressionnisme

Un aspect fascinant de l'art visuel bressonnien est l'héritage impressionniste. Bresson y fait allusion dans ses *Notes sur le cinématographe* : « Communiquer des

impressions, des sensations. »⁶⁹ Quel est le lien entre les impressions et l'impressionnisme? Le mouvement pictural français de la fin du 19e siècle, entamé par les artistes tels que Degas, Renoir, et Monet, est basé sur l'idée de capturer les impressions fugitives : un lien entre l'impressionnisme et Bresson n'a jamais été établi de manière exhaustive par la critique, mais nous pensons que le désir exprimé par Bresson de communiquer des impressions indique qu'il partageait l'esprit de ce mouvement. La phrase de Bresson, « Communiquer des impressions, des sensations », aurait pu être celle d'un Manet quand celui-ci a peint sa série de toiles de la Cathédrale de Rouen.

Une autre observation bressonienne qui peut être liée aussi à l'impressionnisme est celle-ci : « TRADUIRE le vent invisible par l'eau qu'il sculpte en passant. »⁷⁰ Le vent qui est invisible dans cette phrase, et l'effet visuel qu'il crée peuvent être comparés à une approche impressionniste, un effet que Bresson crée, par exemple, au début de « Le diable, probablement ». Cette métaphore mérite une exploration approfondie. Si nous prenons cette relation entre le vent et l'eau dans le sens des manifestations du monde réel, et que Bresson lui-même devient interprète des forces naturelles dans le monde, son rôle peut être considéré comme étant celui d'un interprète de toutes les manifestations du monde naturel. Cette vue élevée rejoint le regard synthétique de la perspective et de l'expérience sublimes.

⁶⁹ BRESSON Robert, *op. cit.*, p. 87.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 77.

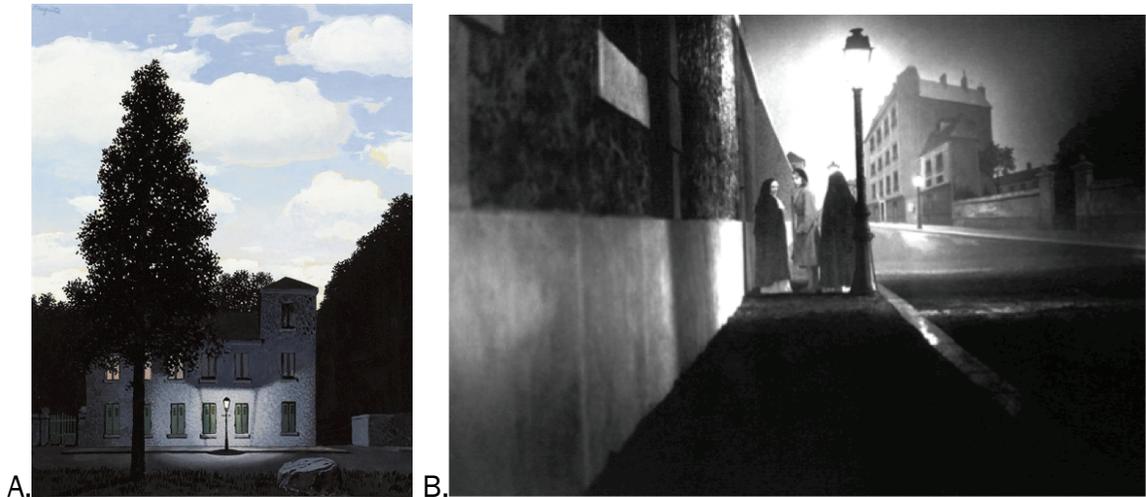
3.2.4 Magritte et le surréalisme

Pour mieux comprendre l'art visuel bressonnien et ses sources, nous voudrions faire une comparaison de l'art de Bresson et celui de Magritte. Souvent dans les tableaux de Magritte, nous trouvons une simplicité de composition, une représentation des objets du monde tels qu'ils sont réellement, et aussi une certaine austérité. Ces trois qualités, nous l'avons vu, sont très présentes dans l'art de Bresson. Le peintre et le cinéaste diffèrent l'un de l'autre par le fait que Magritte a été un surréaliste tandis que Bresson ne s'est jamais associé à ce mouvement artistique, malgré son influence centrale sur le vingtième siècle culturel. Pourtant, tout en reconnaissant cette distance, nous pensons qu'un lien existe entre le style de ces deux artistes. Il existe plus de similarités entre l'art de Magritte et celui de Bresson par exemple, qu'entre Picasso et Bresson, un autre artiste important et un contemporain de Bresson. Même si la critique sur Bresson ne le désigne pas comme surréaliste, nous trouvons que souvent dans les films de Bresson, on peut discerner des tendances surréalistes à la faveur de juxtapositions surprenantes et inquiétantes. Souvent ses séquences peuvent être interprétées de plusieurs façons à la fois et son art cinématographique est mentionné dans un survol du cinéma européen moderne important dans le cadre d'un style de narration où il y a beaucoup d'images ambiguës.⁷¹

Nous pensons qu'un lien peut être fait avec Bresson à travers l'idée de l'idiosyncrasie, une des idées des surréalistes, qui distingue les choses particulières et étranges de ce qui est folie. Techniquement, les compositions que Bresson préfère

⁷¹ ARMES Roy, *op. cit.*, p. 33.

ressemblent à celles que l'on retrouve chez Magritte : souvent il montre entre trois et cinq objets, ou formes, en avant-plan, objets qui attirent simultanément l'attention du spectateur, mais d'habitude, il n'y en a pas plus de cinq. Prenons par exemple le tableau « L'Empire des lumières »⁷² de Magritte (image A) qui rappelle la rue pendant la nuit à l'extérieur du couvent (7,11-8,16) dans « Les anges du péché » (image B)



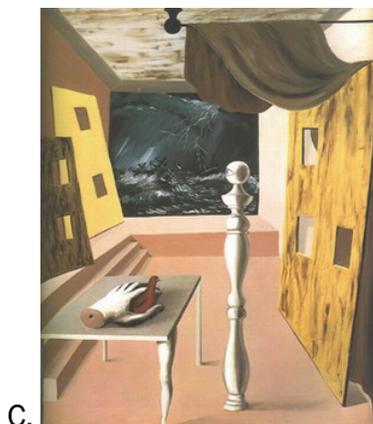
« La traversée difficile »⁷³ (image C) rappelle les couleurs à l'intérieur de l'appartement dans « Une femme douce »⁷⁴ (image D) ; le tableau dans l'image de Magritte est similaire à l'emplacement du tableau dans l'image du plan de Bresson. Nous pensons que la télévision allumée est métaphorique dans ce film : quand le couple progresse trop rapidement dans sa vie amoureuse et passe à l'acte sexuel, la télévision montre une course d'automobiles à haute vitesse. La similarité de composition entre le tableau et cette séquence est trop forte pour ne pas être

⁷² (A) MAGRITTE René, « Empire des lumières », en.wikipedia.org/wiki/The_Empire_of_Lights#mediaviewer/File:The_Empire_of_Light_Belgium.jpg.

⁷³ (C) MAGRITTE René, « La traversée difficile », en.wikipedia.org/wiki/The_Difficult_Crossing.

⁷⁴ (D) BRESSON Robert, « Elle à l'appartement », films7.com/art/arts/proust-oeuvre-dart-albertine.

remarquée. Notez par exemple les petites tables, les rideaux, le rectangle du tableau par terre à gauche, et les colonnes à droite dans les deux images – tous ces éléments qui se ressemblent contribuent à un effet similaire dans les deux images, avec la différence principale que l'image du film est plus sombre que le tableau de Magritte.



Un autre exemple de la ressemblance entre l'art bressonnien et celui de Magritte se manifeste dans la conception globale plutôt que dans une quelconque ressemblance à un tableau particulier. Dans la séquence de la joute équestre dans « Lancelot du lac », deux drapeaux sont montrés (42,30-44,20). Les configurations de couleurs et de formes sur les drapeaux sont intéressantes. Les limites de ce mémoire ne permettent pas une étude approfondie du sens de la vexillologie dans cette séquence. Pourtant il est intéressant de considérer quelques sens potentiels de ces drapeaux ; surtout quand nous les considérons, dans un exercice réfléchi et purement intellectuel, d'une perspective surréaliste. Nous notons que Bresson fixe sa caméra sur ces drapeaux très longtemps. Il n'explique jamais l'importance de ses drapeaux, et nous, spectateurs, pouvons les regarder en même temps que de réfléchir aux impressions surréelles qu'ils nous donnent. Le premier drapeau est fait

de trois carreaux dans un arrière-plan sur un champ d'une autre couleur ; voyant cela nous entendons le bruit d'un cheval. Une interprétation possible, est que ce bruit est juxtaposé avec cette composition à ce moment précis pour nous faire penser à un train ou à un métro qui est similaire visuellement, et aux petites fenêtres dans la paroi d'un train. Sur le deuxième drapeau représenté, il y a une configuration de diamants. Des diamants se trouvent aussi sur le bouclier du chevalier, et même sur le nez du cheval. D'une certaine façon, cela rappelle un jeu de cartes ou un jeu du hasard, tout comme les duels sont une sorte de jeu de chance et de société.

L'influence du surréalisme peut être détectée dans l'art de Bresson depuis le début de sa carrière. Son premier court métrage, « Affaires publiques » a été décrit ainsi : « Il s'agit d'un film burlesque à l'humour ravageur, à la fois potache et volontairement grinçant, qui s'inscrit clairement dans un ensemble important de réalisations de l'époque dans la mouvance surréaliste. »⁷⁵ Même si le surréalisme est moins évident dans les films de Bresson plus tard dans sa carrière, les exemples donnés ici montrent qu'il figure en tant qu'horizon possible dans toute l'œuvre, mais moins explicitement que certaines autres influences et possibilités. Toujours dans les tableaux de Magritte les objets sont équilibrés et la composition claire est précise. Par exemple chaque objet dans les deux tableaux que nous avons considérés a une place qui lui est consacrée, sans trop de distractions. Cette approche visuelle existe également dans les tableaux réalistes et surréalistes. Une approche similaire est employée dans les films de Bresson, et nous voyons dans les comparaisons ici qu'il est possible que les compositions de Bresson ont peut-être été inspirées par Margritte.

⁷⁵ FRODON Jean-Michel, *Robert Bresson, op. cit.*, p. 13.

3.2.5 L'iconographie, l'art byzantin et l'art de la Renaissance

Jean-Michel Frodon montre à propos de *Pickpocket* que « Bresson filme Marika Green comme la Renaissance italienne a peint les saintes ». ⁷⁶ Une comparaison d'une image de Marika Green dans « *Pickpocket* » ⁷⁷ et le « *Doni Tondo* » ⁷⁸ de Michel-Ange montre comment Bresson choisit des vêtements pour son « modèle » qui sont similaires à ceux de Marie (image E), et la peinture de Michel-Ange (image F) – dans le lustre de ses vêtements et dans le « V » est de son cou (bien que le bras de Marie voile son cou partiellement, dans ce tableau l'ombre au-dessous de son bras suggère que le « V » présent dans l'image du film).



On a déjà remarqué que Bresson est influencé par l'iconographie religieuse, et par les arts qui datent d'avant le Moyen Âge. Certains critiques comparent aussi

⁷⁶ Ibid., p. 40.

⁷⁷ BRESSON Robert, « Jeanne à une table », hcomediennes.org/actrices/photo/48.

⁷⁸ MICHEL-ANGE, « Le Doni Tondo », en.wikipedia.org/wiki/Michelangelo#mediaviewer/File:Michelangelo-_Tondo_Doni_-_tone_corrected.jpg.

l'art visuel bressonnien à la composition de l'art dans l'iconographie byzantine.⁷⁹ On peut citer deux bons exemples dans « Le diable, probablement » (15,24-16,30) et (36,50-38,03) pendant les séquences qui se déroulent dans la librairie. Il se trouve là peut-être un des moments les plus frappants de tout ce film, quand Alberte regarde droit dans la caméra et par extension nous fait face on ne peut plus directement (37,00-37,14). Aussi, quand son amant la regarde dans un champ/contre-champ, les jeunes ne bougent presque pas pendant qu'ils communiquent : ce calme, cette absence de mouvement, rappelle l'art et surtout l'iconographie orthodoxe. Si nous effaçons l'arrière-plan, c'est-à-dire les livres de la librairie et les clients autour du personnage principal, et faisons une peinture ou encore mieux une icône de cette image, il y aurait une ressemblance forte aux compositions de l'art iconographique byzantin : pensons à l'image connue du Christ dans la basilique de Sainte-Sophie à Constantinople (image G).⁸⁰ Cette image est très similaire à cette séquence de par la partie du corps montrée au plan, et aussi de par l'expression alerte mais qui n'est pas souriante du Christ et des deux jeunes dans le film. Les cheveux du libraire aussi ressemblent presque entièrement aux

⁷⁹ Pour ce rapprochement, voir les articles suivants : AUSTIN Guy, *Contemporary French Cinema : An Introduction*, Manchester University Press, Manchester, 2008, p. 180. DEMPSEY Michael, « Despair Abounding : The Recent Films of Robert Bresson », dans QUANDT James, Ed., », *Robert Bresson*, Cinémathèque Ontario Monographs, Toronto, 1998, p. 379. QUANDT James, « Introduction », *Robert Bresson*, Cinémathèque Ontario Monographs, Toronto, 1998, p. 3.

⁸⁰ « La Mosaïque Deesis », upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/Christ_Pantocrator_Deesis_mosaic_Hagia_Sophia.jpg.

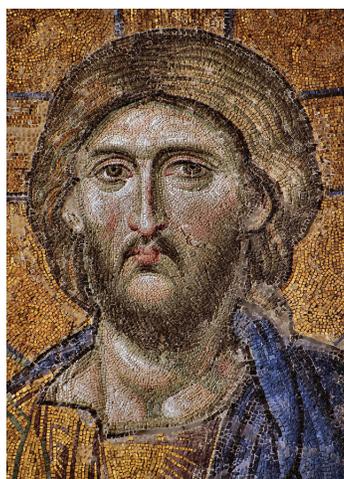
cheveux du Christ dans cette mosaïque ; en plus, le Christ est à côté d'un livre (la Bible), tout comme Alberte l'est dans l'image ci-dessous (image H).⁸¹

C'est aussi un excellent exemple de ce que nous voulons dire par le quotidien profond, sujet du chapitre prochain. Ici nous avons une scène qui se passe dans une librairie, loin d'une église, où il paraît que rien de spécial ne se passe ; mais en montrant une composition qui rappelle les images sacrées anciennes, le profond est plus facilement retrouvable dans le quotidien. Le sublime peut être vu ici, aussi, dans une situation où les aspects typiques du sublime (la nature, le dynamisme) sont absents, ce qui renforce notre thèse selon laquelle l'absence et le sublime fondent l'art bressonnien. Pour mieux expliquer en quoi consiste le sublime dans cette image de la librairie, rappelons deux des aspects principaux du sublime : la terreur et le numineux. Il serait facile de supposer que la terreur n'existe pas dans ce plan, puisqu'il montre seulement des jeunes gens en train de lire et d'acheter des livres. Mais tout change lorsque Alberte regarde fixe la caméra, et par conséquent, fixe, nous les spectateurs. Dans la majorité des films, les acteurs ne regardent presque jamais la caméra, et quand ils le font c'est d'habitude dans une comédie. L'effet de ce regard si atypique est inquiétant.

Le film n'explique jamais pourquoi elle nous regarde ainsi, et l'effet est peut-être celui de nous impliquer nous-mêmes dans l'histoire. Quelle que soit la motivation de Bresson, il y a une sensation légère de terreur d'être regardé de cette manière par cette jeune fille. C'est un effet qui met en question le médium du film, et son rôle et son effet sur nous. Typiquement nous ne nous posons pas ces questions

⁸¹ BRESSON Robert, « Alberte dans une librairie », films7.com/art/film/ecrit-cinema-bresson.

en regardant les films. Ici Bresson nous rappelle les limites sublimes du film en tant que moyen de communication, et il atteint cela avec un malaise soudain, quand Alberte nous regarde avec une expression qui peut être interprétée comme la reconnaissance de son statut de « modèle » ou d'image. Il est légèrement terrifiant de voir un personnage qui est au courant de la réalité formelle que nous le regardons. La terreur burkienne exprime nos réactions en tant que spectateurs, lorsque nous ressentons une certaine peur, mais ce n'est pas une sensation entièrement désagréable dans le cadre esthétique. Le deuxième effet sublime dans ce plan est le numineux. Alberte l'incarne d'une façon similaire à Agnès dans la séquence que nous analyserons de « Les dames du Bois de Boulogne ». Son aspect radieux la distingue de l'environnement dans lequel elle se trouve. Aussi, son apparence est transcendente de la façon impliquée par la définition du numineux, parce qu'elle brise l'illusion que ce que nous voyons est un moment de la vie filmé dans une histoire fictive, et de cette manière elle dépasse les limites de la réalité partagée par les autres acteurs à l'écran.



G.



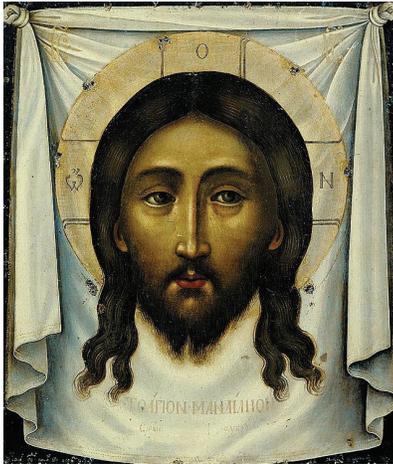
H.



I.



J.



K.

Un sens du désespoir muet et profond visible dans l'image de Charles⁸² (image I) et dans l'image qui montre Dominique Sand à une fenêtre (image J) dans « Une femme douce ». ⁸³ Ces images rappellent la composition d'une image acheiropoïète du Christ (image K) de l'iconographie traditionnelle orthodoxe.⁸⁴

Un autre exemple qu'on peut mentionner, cette fois-ci tiré des mosaïques, est celui de Guenièvre dans « Lancelot du lac » (20,29-20,33)⁸⁵ qui ressemble en termes

⁸² BRESSON Robert, « Charles à la fenêtre », vancouverweekly.com/le-diable-probablement-the-dissatisfaction-of-youth.

⁸³ BRESSON Robert, « Elle à la fenêtre », worldscinema.org/2012/05/robert-bresson-une-femme-douce-aka-a-gentle-woman-1969.

⁸⁴ USHAKOV Simon, « Le Christ », en.wikipedia.org/wiki/Icon#mediaviewer/File:Ushakov_Nerukotvorniy.jpg.

⁸⁵ BRESSON Robert, « Lancelot du lac », aestheticsofthemind.files.wordpress.com/2012/06/lancelot-du-lac.jpg.

de composition et aux chevaux de la mosaïque ancienne de la nymphe Daphni (image N),⁸⁶ au musée d'archéologie à Hatay, Antioch, en Turquie.

L'emploi des couleurs similaire à celui de Guenièvre dans le film de Bresson (image O). Encore un exemple de la tradition mosaïque qui est similaire à la composition de Guenièvre de profil est la mosaïque romaine d'Alexandre le Grand (image P) qui se trouve à Naples.⁸⁷ Le cheval dans cette dernière mosaïque rappelle aussi le détail de « l'œil farouche » du cheval (image Q) qui se trouve à (4,14-4,16) et surtout à (7,16-7,24) de « Lancelot du lac »⁸⁸ ; nous sommes tentés de penser que Bresson voulait faire référence à cette mosaïque et à l'effet émotionnel fort que ce détail a sur le spectateur.

Puisque ce film est souvent vu comme une réponse aux horreurs de la guerre du Viêt Nam, il est possible que Bresson voulait inclure ce détail pour éliciter une réponse émotionnelle de terreur pour ainsi associer les conquêtes d'Alexandre le Grand, et aussi des chevaliers de la table ronde, avec la guerre de Viêt Nam.

Mentionnons également « Mouchette ».⁸⁹ Nous trouvons qu'une ressemblance existe, peut-être par pure coïncidence, avec l'icône du Gabriel de Novgorod.⁹⁰ Même si Mouchette est une très jeune fille, son innocence est souvent angélique, et sa

⁸⁶ « Mosaïque de Daphne », www.cuboimages.it/getImageBin.asp?filename=RHA87845.jpg.

⁸⁷ « Mosaïque d'Alexandre le Grand », *Wikipedia* fr.wikipedia.org/wiki/Mosa%C3%AFque_d%27Alexandre#mediaviewer/File:Alexander_the_Great_mosaic.jpg.

⁸⁸ BRESSON Robert, « Détail du cheval de Lancelot du lac », algunaidea.me/2013/05/08/el-placer-de-la-mirada-iv/.

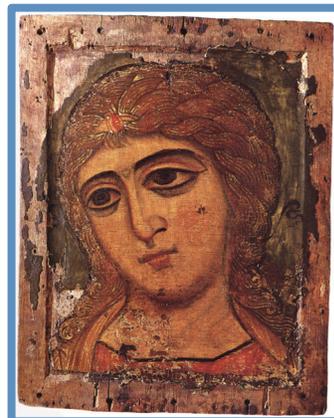
⁸⁹ BRESSON Robert, « Mouchette », 830512.blogspot.ca/2013/08/robert-bresson-mouchette.html.

⁹⁰ « Icône de l'Archange Gabriel de Novgorod », en.wikipedia.org/wiki/Icon#mediaviewer/File:Goldenlocks.jpg.

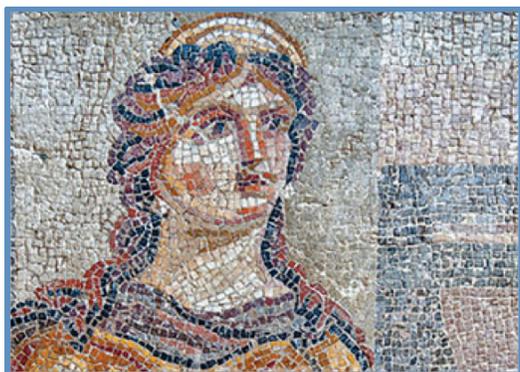
conduite souvent est celle d'un garçon manqué ; malgré toutes ses différences, ses cheveux ressemblent étonnamment à ceux de l'icône de l'archange Gabriel.



L.



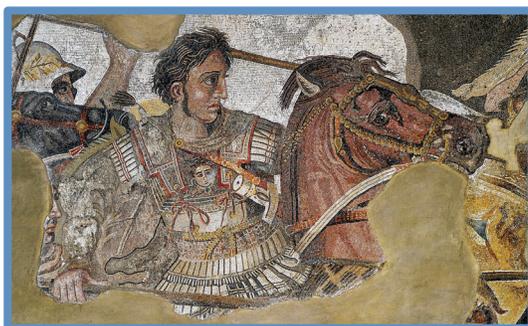
M.



N.



O.



P.



Q.

3.3. Bresson, technicien

L'œuvre bressonienne fait montre d'un souci général pour les jeunes et les innocents. Ce souci a été une préoccupation de Robert Bresson dans sa vie réelle, car dans ses entrevues il disait que même si le cinéma contemporain était souvent peu méritoire, il voyait un nouvel espoir dans la génération qui venait après lui. Son traité sur le cinéma *Notes sur le cinématographe* n'est pas très technique, mais on y retrouve un condensé de sa sagesse exprimé parfois en des termes techniques et qui peut inspirer de nouveaux cinéastes.

Bresson était avant toute chose un réalisateur, encore plus qu'un philosophe ou un artiste visuel. Il a lui-même baptisé son système cinématographique *le cinématographe*. Pour mieux comprendre le cinématographe ainsi que sa technique de réalisateur, nous allons considérer les aspects suivants : l'innovation du cinématographe, les modèles et les acteurs « statuesques », l'austérité et le minimalisme, un style à la fois littéraire et cinématographique, l'absence sublime exprimée selon les termes techniques les plus fondateurs de l'œuvre et, finalement, l'emploi très réduit de la musique et l'emploi singulier des effets sonores.

3.3.1. L'innovation du cinématographe

« [Bresson] nomme « cinématographe » l'art qu'il appelle de ses vœux et qu'il entend pratiquer, par opposition au « cinéma », qui désigne une domination induite du théâtre ». ⁹¹ Le cinématographe de Bresson, un système théorique et une pratique, est une nouvelle façon de faire des films. Il n'a jamais écrit un manifeste avec des

⁹¹ FRODON Jean-Michel, *Robert Bresson, op. cit.*, p. 26-27.

règles bien précises, mais il a indiqué plusieurs grandes lignes conceptuelles qui peuvent être considérées comme une esquisse discrète et modeste d'un manifeste ou d'un système.

Il y a certaines règles générales que nous pouvons extraire de son livre et de ses entrevues, des règles qui montrent ce qu'est *le cinématographe* :

1. Il faut employer seulement des acteurs inconnus. Sinon, il y a un danger que nous reconnaissons l'identité publique d'un de ses comédiens. Le danger est que la personnalité de cet acteur connu gâche l'impression qu'un personnage ait une identité authentique dans le film.

2. Le cinématographe est fait *de rapports*, c'est-à-dire, de la relation entre tous les composants d'un film : les bruits, les couleurs, le décor et les voix. Si les voix sont prononcées par des acteurs reconnaissables (règle numéro un), cela va trop attirer l'attention du spectateur, et *les rapports* ne seront pas en bonne proportion ; cette disproportion deviendra une trop grande distraction. Il faut alors établir un équilibre des éléments qui font un film. Pour cette raison, il privilégie les bruits plus que la plupart des cinéastes et il emploie moins de musique.

3. La répétition de plans pendant le tournage est souvent nécessaire pour arriver à une expression avec peu d'artifice. À ce titre, il a été typique de Bresson de faire répéter un seul plan à ses « modèles » même cinquante fois pour arriver à une bonne version, et surtout à l'expression naturelle.

4. Il faut que l'art du cinéaste soit bien contrôlé, précis. Cette approche est aussi souvent austère, par exemple dans sa façon d'éviter tout ce qui est superflu et qui ne contribue pas à la logique fondamentale du film.

Le dernier film fait par Bresson est « L'Argent » et son sujet principal est central

à la distinction que Bresson établit entre *le cinéma* et *le cinématographe*.

Jean-Michel Frodon explique les risques graves du cinéma :

Une phrase du dialogue désigne l'argent comme « dieu visible ». Cette formule renvoie, pour un chrétien (comme d'ailleurs pour un juif ou un musulman), à la plus inexpiable des perversions, celle de l'idolâtrie. Elle offre une clé pour comprendre la haine de Bresson envers ce qu'il appelle « cinéma » par opposition au « cinématographe » qu'il pratique et appelle de ses vœux : le cinéma qu'il déteste, celui qui vise à faire de l'argent par une séduction fondée sur les seules pulsions, est une forme actuelle d'idolâtrie. Ce rapport critique et douloureux entre l'argent et le cinéma n'est pas seulement général et moral, il a été très concret pour Robert Bresson, qui affronte les pires difficultés pour pouvoir réaliser les films tels qu'il l'entend.⁹²

Le sublime et sa définition liée aux limites sont suggérés dans *Notes sur le cinématographe*. Quels que soient les éléments de son art, Bresson essaie de dépasser les limites, et de cette façon, son art est sublime dans son orientation. C'est un cinéaste à la recherche de nouvelles formes d'expression, un explorateur à la recherche des profondeurs potentielles de son art. D'après lui, il ne faut « tourner pour illustrer une thèse, ou pour montrer des hommes et des femmes arrêtés à leur aspect extérieur, mais pour découvrir la matière dont ils sont faits. Atteindre ce « cœur du cœur » qui ne se laisse prendre ni par la poésie, ni par la philosophie, ni par la dramaturgie. »⁹³

3.3.2 Les modèles et les acteurs « statuesques »

Son rejet des traditions par rapport aux acteurs venait d'un mépris très profond pour le cinéma typique de son temps en général, et pour des acteurs professionnels

⁹² Ibid., p. 88.

⁹³ BRESSON Robert, *op. cit.*, p. 48.

en particulier.⁹⁴ Bresson voulait contrôler la « manière de se tenir, manière de bouger, manière de parler, il cherche d'autres modes d'existence de corps à l'écran qui ne viennent pas du théâtre et n'imitent pas la réalité mais permettent à la singularité expressive de se déployer. »⁹⁵

L'importance de sa façon de diriger ses modèles a été affirmée à plusieurs reprises par des critiques divers. Un critique décrit sa contribution ainsi :

La manière de filmer ses interprètes entièrement « à fleur d'humanité », dans leur beauté étrange et leur vibration singulière de corps unique qu'habite une âme, elle aussi unique. Là peut-être est le génie de Robert Bresson, et certainement sa générosité immense, sous les exigences souvent mal comprises, et parfois peut-être abusives (il n'était sûrement pas un saint), de ses méthodes de travail.⁹⁶

Il voulait que ses « modèles » soient vidés de tout artifice, pour y arriver, un élément de sa méthode consistait à obliger les modèles à répéter les scènes à maintes reprises, jusqu'au point où ils répétaient leurs paroles avec une absence d'artifice. Cette conception du jeu des comédiens est le sujet de beaucoup de commentaires sur Bresson, et les avis sont assez polarisés sur cette austérité. En réfléchissant sur le système bressonnien, James Quandt a écrit que son système peut être cruel, et que son traitement des modèles a toujours été controversé. Un commentateur a même appelé le rapport que Bresson avait entre lui et ses modèles sadéen.⁹⁷ À propos des modèles, Jonathan Rosenbaum écrit que Bresson voulait que le jeu de ses modèles ne prennent pas trop d'importance par rapport à l'équilibre

⁹⁴ FRODON Jean-Michel, *Robert Bresson, op. cit.*, p. 27.

⁹⁵ *Ibid.*, p.27.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 54-55.

⁹⁷ QUANDT James, *op. cit.*, p. 5.

délicat et difficile entre tous les éléments de son cinéma.⁹⁸

En quoi consiste l'absence sublime de Bresson? S'il fallait l'exprimer en une phrase, nous dirions ceci : les acteurs dans les films de Bresson paraissent être des statues vivantes, et même si ces statues ne bougent presque pas, elles n'en sont pas moins intéressantes pour autant. Dans et par cette simplicité même, il y a une profondeur qui existe très peu dans le cinéma de divertissement plus superficiel.

3.3.3 L'austérité et le minimalisme

L'austérité bressonienne rappelle les racines jansénistes de sa spiritualité, mais l'expression bressonienne de cette austérité se distingue de la pratique spirituelle exigeante du passé, et son austérité a beaucoup en commun avec le mouvement du minimalisme dans l'art moderne. Il a lui-même affirmé : « Supprimer ce qui détournerait l'attention ailleurs ».⁹⁹ L'équation minimalisme-attention est centrale à la vision de Bresson.

Quand les commentateurs qualifient Bresson d'austère, il ne s'agit pas d'une description forcément péjorative si nous comprenons à quel point la beauté peut se révéler dans l'austérité et le minimalisme. Roger Greenspun, par exemple, se réfère à « une austérité qui est, pour citer André Bazin, presque insupportable, mais en même temps ravissante dans la concentration des signes extérieurs d'une sorte de grâce

⁹⁸ ROSENBAUM Jonathan, « The Last Filmmaker: A Local, Interim Report », dans QUANDT James Ed., *Robert Bresson*, Cinémathèque Ontario Monographs, Toronto, 1998, p. 19.

⁹⁹ BRESSON Robert, *op. cit.*, p. 91.

intérieure. »¹⁰⁰ Son minimalisme est appliqué à sa façon de diriger ses « modèles ». Il leur impose un minimalisme extrême d'expression qui atteint presque l'absence d'expression. Presque tout le temps, l'absence revient comme une thématique centrale dans l'art bressonnien ; et comme nous le verrons plus tard, sa connaissance experte en tant qu'artiste est ce qui fera de cette absence une absence sublime.

La séquence de la joute équestre est un bon exemple du minimalisme bressonnien (41,22-47,30 de « Lancelot du lac »). Dans cette séquence, il y a plusieurs éléments qui se répètent. D'abord, il y a les drapeaux : bien qu'ils soient de couleurs différentes, la composition des plans est toujours pareille ; la musique est identique à chaque fois qu'un chevalier se présente ; la façon de montrer les spectateurs est pareille chaque fois qu'il montre leurs têtes ; et la seule parole prononcée pendant plus de six minutes est « Lancelot » qui est répété plusieurs fois. Cette façon de répéter certains éléments est similaire aux techniques minimalistes, ainsi par exemple, la musique du compositeur Steve Reich répète des éléments qui reviennent indéfiniment mais à chaque itération avec de petites différences.¹⁰¹

On retrouve ce qui est probablement le meilleur exemple de son austérité de tous les films dans « Un homme condamné à mort s'est échappé », film qui a une « apparente extrême simplicité ».¹⁰² Il y a à travers ce film *une croissance légère vers la liberté*. Le plan dramatique du film montre cette croissance minimale. Au début, le

¹⁰⁰ GREENSPUN Roger, *New York Times*, November 26, 1972, section 2, cité par CUNNEEN Joseph, *Robert Bresson, A Spiritual Style In Film*, p. 15. C'est nous qui traduisons.

¹⁰¹ COLLABORATEURS Variés, « Steve Reich », *Wikipedia*, fr.wikipedia.org/wiki/Steve_Reich.

¹⁰² FRODON Jean-Michel, *Robert Bresson, op. cit.*, p. 30.

prisonnier est capturé, puis il note ses ressources, puis il planifie son évasion, il parle avec ses voisins de la prison, enfin il creuse un trou après des mois d'effort continuels, il raconte son plan d'évasion à un autre prisonnier avec qui il conspire, et les deux finalement s'échappent de la prison. Cette croissance et cette tension montent avec une lenteur profonde, mais le film n'est pas ennuyant pour autant. L'austérité et le minimalisme, deux concepts qui ne sont évidemment pas exclusifs à Bresson, prennent une forme unique dans son art, et ressortent avec une expression nuancée dans chacun de ses films.

3.3.4 Un style à la fois littéraire et cinématographique

Dans ses *Notes sur le cinématographe*, Bresson écrit : « Le cinématographe est une écriture avec des images en mouvement et des sons. »¹⁰³ Les films de Bresson ressemblent plus à l'expérience de lire un roman que la majorité des films, parce que le spectateur a plus de temps pour réfléchir. Souvent à la fin d'une séquence de Bresson, il y a un silence prolongé, ou un plan où les acteurs sortent du plan, et où nous regardons l'espace pour ainsi dire vide, ou les deux à la fois. L'absence est alors une des manières préférées par Bresson de finir une séquence. Une des pensées du livre de Bresson suggère comment l'absence fait partie de sa philosophie artistique. « Il ne faut pas chercher, il faut attendre. »¹⁰⁴ Cette phrase montre un aspect crucial de l'art bressonnien, un art qui privilégie très souvent l'absence. Son art ne se manifeste pas d'une façon agressive, Bresson ne livre pas des messages simples, il faut que les spectateurs réfléchissent et se demandent

¹⁰³ BRESSON Robert, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 76.

quel est le message transmis par le cinéaste. Dans ses films, il y a beaucoup d'occasions pour le spectateur d'attendre et de réfléchir au sens des images.

André Bazin, théoricien de la politique des auteurs, a écrit en 1951 que les films de Bresson sont si distinctifs qu'ils sont comme des « météores », et qu'on ne peut les classer ni dans le cinéma commercial ni le cinéma d'auteur non plus.¹⁰⁵ Le cinéma de Bresson se distingue beaucoup plus que la plupart de cinéastes par son aspect particulièrement littéraire. Nous avons déjà mentionné que Florence Delay, l'actrice qui a joué Jeanne dans « Le procès de Jeanne d'Arc », admirait son talent d'écrivain lorsqu'il a adapté les textes originaux anglais du procès.

Plusieurs de ses films sont adaptés de romans, comme par exemple « Les dames du Bois de Boulogne » (*Jacques le fataliste et son maître*, Diderot),¹⁰⁶ « Journal d'un curé de campagne » (de Bernanos),¹⁰⁷ « Mouchette » (*Nouvelle histoire de Mouchette*, Bernanos),¹⁰⁸ et « L'Argent » (*Le Faux Coupon*, Tolstoy).¹⁰⁹ Même quand il n'adapte pas directement une œuvre littéraire, nous avons déjà vu qu'un film comme « Pickpocket » a beaucoup en commun avec *Crime et Châtiment* de Dostoïevsky, et qu'« Un condamné à mort s'est échappé » ressemble à une autobiographie parce qu'il a été fait en consultation avec le vrai prisonnier mentionné dans le titre, André Devigny, qui s'est échappé de la prison Montluc à

¹⁰⁵ BAZIN André, « *Le journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson*, » *Cahiers du cinéma*, no. 3, June 1951, cité dans PRÉDAL Réné, « Robert Bresson : L'Aventure intérieure », dans QUANDT James, Ed. *Robert Bresson*, Cinémathèque Ontario Monographs, Toronto, 1998, p. 74-75.

¹⁰⁶ CUNNEEN Joseph, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 44.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.110.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.167.

Lyon en 1943.¹¹⁰

Après le succès de ces films, plusieurs critiques reconnaissent que Bresson a bien réussi à adapter des romans à l'écran. Un aspect essentiel à sa réussite est la façon dont Bresson crée un monde profond à l'écran, création qui dépasse le réalisme simple. « Journal d'un curé de campagne » est une représentation réaliste de la vie d'un homme religieux. Cependant, « le passage du livre au film en change la portée, et dépasse la dimension religieuse. Parce qu'il y a des corps, parce qu'il y a des voix, parce qu'il y a des visages. »¹¹¹ Il est vrai que Claude Laydu donne une performance nuancée et que le film entier d'une durée de 115 minutes se passe dans un village ; étant donné la présence du curé dans quasiment toutes les scènes, le film permet de bien connaître le protagoniste au-delà de son rôle officiel religieux.

Toujours par rapport au personnage principal du film, il nous semble que son défi est le même que celui de Bresson, à savoir, de découvrir le spirituel des événements ordinaires : « Le défi que se lance à lui-même le petit curé d'Ambricourt n'est plus seulement celui d'un prêtre, ou d'un religieux, ou d'un militant entièrement voué à une cause, il est celui d'un être humain. »¹¹²

La représentation des mains est « l'un des motifs les plus présents dans l'œuvre de Robert Bresson. Dès « Les Anges du péché » elles jouent un grand rôle »¹¹³ Sont-elles potentiellement un symbole de l'influence d'écrivain dans ses films ? Dans une sous-partie de son étude intitulé « Le motif des mains », Jean-Michel Frodon affirme que « [Les mains] participent à cette manière très simple et très riche

¹¹⁰ Ibid., p. 58.

¹¹¹ FRODON Jean-Michel, *Robert Bresson, op. cit.*, p. 24.

¹¹² Ibid., p. 24.

¹¹³ Ibid., p. 82.

de dire l'ambivalence des gestes de l'homme. »¹¹⁴ René Prédal observe ailleurs que souvent Bresson construit les séquences autour de trois éléments clés : les mains, les regards, et les objets.¹¹⁵

3.3.5. L'absence sublime exprimée en termes fondamentaux

Le sublime est mentionné à quelques reprises dans la critique sur Bresson, et même par Bresson lui-même et dans ses films, mais très rarement. Un critique de « Le diable, probablement » le mentionne :

Comme dans « Une Femme douce », le film retrace le chemin vers cette mort, qui n'a plus rien de la gloire sublime de celle de Jeanne au bûcher. Celui qui va mourir, Charles, dira détester autant la mort que la vie, il s'agit d'un renoncement, d'un abandon, d'un terrible constat d'échec face à un monde que submergent la médiocrité et la laideur, éternels ennemis combattus par Bresson.¹¹⁶

Le meilleur exemple de l'équilibre entre l'absence sublime et le quotidien profond est « Le Journal d'un curé de campagne ». Ce film est probablement le film le plus religieux de Bresson. Dans le film, le protagoniste doit faire face à une vie où il y a beaucoup d'absence : il passe son temps dans un village qui ne l'apprécie pas beaucoup, mais sa lutte pour arriver à la vérité spirituelle démontre que les histoires religieuses ne sont pas obligées de passer par des histoires épiques comme « Les Dix commandements » ou « La Passion du Christ ». La profondeur ici vient des événements quotidiens :

¹¹⁴ Ibid., p. 82.

¹¹⁵ PRÉDAL René, dans QUANDT James Ed., « Robert Bresson : L'aventure intérieure », *Robert Bresson*, p. 87.

¹¹⁶ FRODON Jean-Michel, *Robert Bresson, op. cit.*, p. 76.

Bresson reprend cette interrogation (sur la religion) [...] la possibilité de la sainteté dans le monde réel, l'épreuve du don de soi au nom d'une doctrine tenue pour porteuse du bien, dans la réalité triviale, mesquine, indifférente, du quotidien.¹¹⁷

Nous croyons que le curé est le personnage le mieux réussi de tous les films de Bresson par rapport à l'absence sublime et au quotidien profond : « Claude Laydu [...] ne « joue » le personnage ou la situation. Et voilà que cette apparente absence de jeu est plus émouvante et plus vraie que tous les déploiements de techniques d'acteur.»¹¹⁸ Cette tension entre l'absence de jeu et la présence d'une situation difficile est au cœur même du drame dans ce film, car le protagoniste a consacré sa vie au service du spirituel, mais il est entouré par l'indifférence et il est aliéné des jeunes qu'il veut aider. Il souffre de l'absence absolue de compassion, mais il est en quelque sorte condamné à maintenir une vie spirituelle. Son sacrifice et sa souffrance font une vie sublimement spirituelle, même plongé comme il l'est dans ce quotidien difficile.

La recherche de la profondeur dans le quotidien fait partie des films de Bresson, et ce de nombreuses façons. Par exemple, dans « Balthazar » l'âne, une bête, est plus moral que les êtres humains (dans l'absence de l'humain la plus évidente nous retrouvons la seule humanité) ; et dans « Le diable, probablement », la question de savoir où les jeunes peuvent trouver un sens spirituel dans leurs vies est très difficile puisque ces jeunes sont entourés par la commercialisation et la destruction de l'environnement.

¹¹⁷ Ibid., p. 24.

¹¹⁸ Ibid.

Comment l'absence donne-t-elle au spectateur une sensation de profondeur ? Justement Jean-Michel Frodon remarque que « ces apparents paradoxes, qui misent sur le plus simple pour atteindre le plus profond, sont au cœur du cinéma selon Robert Bresson. »¹¹⁹

Cette citation de Frodon peut servir d'idée centrale non seulement pour l'absence sublime, mais pour le « cinématographe », l'art du cinéma que Bresson a créé, cet art dont les principes se révèlent à travers ses entrevues et surtout dans son livre *Notes sur le cinématographe*. Pour ceux ou celles qui reprocheraient à l'art bressonnien son manque relatif de mouvement et donc son manque de profondeur artistique à cause de trop d'austérité, il faut rappeler que les chefs-d'œuvre de la sculpture ne bougent jamais. *La Pièta* de Michel-Ange est toujours digne, toujours émouvante, sans mouvement. Même dans une absence de mouvement, il peut y avoir beaucoup d'émotion.

Puisque les limites sont associées au sublime, il est intéressant de noter que dans « *Au hasard Balthazar* », Balthazar représente le dépassement des limites imposées par la société et Marie a du mal à cause des limites qui lui sont imposées.

De toutes les formes du mal que montre *Au hasard Balthazar*, la plus profonde et la plus âpre est sans doute celle qu'incarne le personnage principal, Marie, interprétée par Anne Wiazemsky. Marie, en qui il y a de l'enfance, de la femme et de l'ange, est une esclave. Esclave d'elle-même, esclave de Gérard, esclave de ses désirs, de ses frayeurs, de ses limites, même de son envie de liberté (c'est-à-dire pour elle de son affranchissement vis-à-vis de son père). Ce qui fait de Marie une esclave ? Le film n'en dit rien, le film s'en fiche, comme il se fiche éperdument de toute explication psychologique, biologique ou sociologique.¹²⁰

¹¹⁹ Ibid., p. 26.

¹²⁰ Ibid., p. 54.

Par contre, si le film se débarrasse de tous ces éléments explicatifs, il laisse une compréhension accessible au spectateur, la compréhension spirituelle. Le caractère de Marie en tant qu'esclave est la mesure de l'absence du spirituel dans la société. Le film commence bien, il y a même une sorte d'idylle, mais très rapidement il montre les causes simples qui mènent vers des effets dévastateurs. Marie, esclave du destin, incarne la force négative des problèmes sociaux.

Un autre effet qu'il recherchait davantage était celui de découper les parties du corps visuellement avec des cadrages et des choix de plans particuliers. Par exemple, nous voyons souvent dans les films de Bresson les corps où la tête dépasse le cadre dans les gros plans ou les plans moyens des pieds ou des mains. Ce morcellement ressort souvent dans ses films et l'absence fréquente des corps intégraux est une autre manifestation de l'absence sublime. L'unité humaine demeure difficile à saisir.

Un autre plan qui revient souvent dans ses films est le plan fixé sur une porte. Souvent un personnage quitte la scène représentée, mais Bresson ne se précipite pas dans sa mise en scène et ne coupe pas là où on s'y attendrait. Beaucoup plus que d'autres cinéastes, il nous montre l'ouverture et la fermeture des portes dans une séquence lente. Ici encore, il y a de l'absence : l'absence de vitesse et l'absence des êtres vivants dans les plans (sauf les mains) parce que souvent Bresson met les portes au centre de ses plans. Il y a aussi l'hésitation, une sorte de pause, où l'on voit l'espace vide. D'où vient cette fascination pour les portes? Nous pensons tout d'abord que les portes sont certainement un bon symbole pour les limites, et l'acte de passer par une porte est une façon de franchir une barrière, ce qui suggère

certainement un passage à l'inconnu. À bien des égards, on peut l'appeler sublime, dans le sens que l'acte d'ouvrir une porte lié à l'inconnu peut être relié à la terreur, et le sublime peut être compris alors dans le sens burkien de la terreur sublime.

On peut aussi interpréter le rôle des portes dans l'optique du suspens, car dès qu'un personnage passe par une porte, avant que nous ne sachions ce qui est de l'autre côté, nous avons une sensation de suspension, telle qui est souvent associée au sublime, ou au moins une sensation du suspens. Considérons qu'une dimension spirituelle ressort dans sa représentation des portes, au moins dans son premier film, « Les Anges du Péché », par exemple à 13,45. Du point de vue de sa composition visuelle, ce film, avec « Le Procès de Jeanne d'Arc » est le plus simple. Alors, chaque élément visuel contribue à l'effet total du film. Dans ce lieu clos, l'existence des sœurs est rythmée par la répétition de la cérémonie dans leur vie religieuse. Dans ce contexte sacré, ces portes ont une présence spirituelle plus que dans la vie ordinaire, au moins en tant qu'elles font partie du rythme de la vie régulière des religieuses consacrées à leurs vœux et à leurs devoirs spirituels. Alors, un des aspects de la réussite bressonienne consiste à montrer une présence spirituelle, même dans les objets quotidiens, une spiritualité encadrée très souvent par l'espace vide, où l'apparition-disparition des personnages qui traversent des portes fait d'eux des figures du sublime.

L'absence sublime dans les films de Bresson permet une contemplation de la subtilité. Dans un état d'absence relative, nous pouvons nous rapprocher d'une subtilité plus profonde, une présentation de l'âme humaine avec moins de distractions, et moins de superficialité. En ce sens, Bresson offre l'occasion d'être en

communion avec Dieu par le moyen d'une présentation plus ouverte de l'âme humaine, vue à l'écran en tant que le résultat de la mise en scène basée sur une répétition austère et rigoureuse de la part de ses modèles.

Tous les films de Bresson représentent de l'absence sublime à des degrés variés. Celui qui illustre le mieux ce que nous appelons l'absence sublime est « Le Procès de Jeanne d'Arc ». « Le Procès de Jeanne d'Arc » est particulièrement minimaliste, et à cause de la répétition extraordinaire voire extrême de ses plans, le spectateur arrive à bien connaître la profondeur ou la superficialité des âmes des personnages principaux. Nous sommes forcés de regarder et de bien connaître les réactions des acteurs pendant de longs moments. Par conséquent, les subtilités de leurs caractères deviennent plus claires. L'absence sublime est un outil du cinématographe pour illuminer la profondeur cachée dans le quotidien. Par exemple, Jeanne est une personne qui manifeste plusieurs émotions : la peur, la fierté, la noblesse, et l'innocence. Nous pensons que les inquisiteurs n'ont qu'une émotion véritable, la conviction religieuse, ou à la rigueur ils en ont deux : la conviction religieuse et la colère. Alors, c'est un drame où l'absence est centrale : une absence d'émotions humaines variées (sauf dans le cas de Jeanne).

Quand Bresson a reçu le prix de la mise en scène à Cannes pour « L'Argent » l'annonce a été reçue de manière mitigée, il y avait à la fois des gens qui applaudissaient et d'autres qui n'applaudissaient pas et même faisaient des hissements dérogatoires. Pourquoi ces réactions si divergentes? Nous pensons que l'absence sublime ne peut pas être atteinte dans son art que grâce à un certain malaise qui risque de déplaire à certains spectateurs. Ce ne sont pas des films

faciles, mais tout comme une peinture moderne de Picasso ou Magritte engage et provoque le spectateur, les films de Bresson le font aussi, jusqu'au point où le spectateur est pleinement engagé. Bresson lui-même n'a-t-il pas écrit dans ses *Notes sur le cinématographe* à propos de son art provoquant : « Déséquilibrer pour rééquilibrer » ? ¹²¹ Cette phrase rappelle la question posée par André Bazin à propos du cinéma, le 7^e art : qu'est-ce que le cinéma ? Bien plus que d'autres cinéastes, Bresson force les spectateurs à se poser cette question. À cause de sa rigueur, son austérité souvent inquiétante, et son art innovateur et expérimental influencé par plusieurs divers mouvements artistiques, Bresson est un cinéaste qui montre des situations qui paraissent équilibrées, mais qui ne le sont pas. L'art bressonnien montre la nature humaine d'une façon similaire à un microscope¹²², un microscope spirituel. À cause de cela, on peut affirmer que son art touche aux questions de l'ontologie.

Voici deux phrases de Bresson tirées du traité *Notes sur le cinématographe* qui montrent comment Bresson essaie constamment de faire des films à portée ontologique : « La vie ne doit pas être rendue par le recopiage photographique de la vie, mais par les lois secrètes au milieu desquelles on sent se mouvoir tes modèles. »¹²³ « Tire de tes modèles la preuve qu'ils existent avec leurs bizarreries et leurs énigmes. »¹²⁴ Si la notion du sublime est considérée d'un point de vue ontologique, tirer « de tes modèles la preuve qu'ils existent » peut être une sorte de tentative ontologique de mieux voir et comprendre le caractère humain, et que les

¹²¹ Ibid., p. 45.

¹²² MOUNTEER Jordan, *Vancouver Weekly*, vancouverweekly.com/le-diable-probablement-the-dissatisfaction-of-youth.

¹²³ FRODON Jean-Michel, *Robert Bresson, op. cit.*, p.77.

¹²⁴ Ibid., p. 33.

étrangetés et les énigmes que nous voyons dans l'art ascétique criblé d'absence de Robert Bresson recèlent et révèlent des découvertes intéressantes par rapport à la nature humaine. Bresson nous invite à être des spectateurs actifs dans ses films en facile un art facile et familier, ce qui contribue à une expérience plus provocante mais aussi plus profonde.

L'absence sublime constitue un sublime sans émotions fortes, ce qui peut paraître paradoxal. Bresson est très discipliné par rapport à ses moyens cinématographiques. Il évite beaucoup d'effets cinématographiques superflus même dans les situations dramatiques les plus sévères. Il n'emploie pas de musique mélodramatique, ni de comédiens conventionnels qui jouent avec des émotions ostentatoires ; même dans le cachot dans « Un condamné à mort s'est échappé », nous ne voyons jamais la cellule dans sa totalité. Il aurait été plus facile de montrer une sensation d'emprisonnement si nous voyions toute la chambre. Bresson nous montre que l'âme humaine peut être libre n'importe où, même dans de tels endroits à l'étroit. Peut-être son austérité et cette réticence viennent-elles de sa volonté de donner aux spectateurs l'opportunité de penser et de réfléchir, et ainsi de devenir des participants actifs dans son art.

À cause de l'austérité, de la structure rigoureuse et de l'attention aux détails imposés par Bresson à ses films, nous pensons que Bresson, même s'il n'utilise pas les outils dramatiques typiques du cinéma, réussit à transmettre une expérience cathartique au spectateur. Nous allons montrer dans nos analyses d' « Un condamné à mort s'est échappé » et « Le diable, probablement » comment Bresson fait un effet cathartique dans ses films.

Nous avons vu plusieurs définitions du sublime à travers l'histoire des idées. Il est difficile pour une société de rester longtemps sans changements. Les courants de pensée populaire changent suivant les modes ; il est probable, et presque certain, que la voix d'un individu puisse se perdre à jamais. Mais si une idée peut changer l'histoire pour toujours, une personne, et sa vision individuelle, enregistrée dans une collection de films, peut être essentielle à nous tous.

Pour cette raison, Bresson nous offre une possibilité importante, unique dans l'histoire des arts. Ses quatorze films proposent une vision particulière, et on y voit un point de vue nouveau sur le sublime : un point de vue à propos des limites bien sûr, et à propos du divin aussi, à une époque caractérisée par le scepticisme et l'oubli. Même si quinze ans ont passé depuis sa mort, l'absence sublime bressonienne est plus pertinente, mieux adaptée que jamais à notre monde.

Le 26 juillet 2014, un quotidien canadien national a publié un article, « Les Dangers de l'obésité digitale » dans laquelle l'absence est mentionnée dans le contexte du 21e siècle. Cet article parle de l'effet de la technique sur toute la société, avec une emphase sur les enfants.

La saturation digitale prive nos enfants d'un aspect essentiel de la vie : l'absence. [...] Susan Cain, en faisant de la recherche pour son excellent livre nous supplie d'aider nos enfants à développer un goût pour la solitude et les espaces vides. [...] Vous vous souviendrez de l'absence d'une façon qui sera impossible pour vos enfants – sauf si vous créez cette expérience pour eux. Oui, ça veut dire prendre par force les gadgets technologiques et les retirer de leurs petites mains désespérées.¹²⁵

¹²⁵ HARRIS Michael, *The Dangers of Digital Obesity*, *The Globe and Mail*, 26 juillet, 2014. C'est nous qui traduisons.

Cette nouvelle technologie est un abîme dans lequel l'absence disparaît, c'est-à-dire la technologie remplace l'absence. Pour corriger ce problème, l'absence sublime est une façon de présenter l'absence dans la vie, et ensuite de l'encadrer dans un art du cinématographe.

3.3.6. L'emploi restreint de la musique et l'emploi original des effets sonores

Bresson a écrit beaucoup sur ce sujet, et ses pensées expriment bien comment l'absence de musique améliore l'art filmique. « Le cinéma sonore ouvre ses portes au théâtre qui occupe la place et l'entoure de barbelés. »¹²⁶ « Il faut que les bruits deviennent musique. »¹²⁷ « Sois sûr d'avoir épuisé tout ce qui se communique par l'immobilité et le silence. »¹²⁸ Cette dernière citation surtout est excellente pour expliquer pourquoi Bresson a choisi beaucoup d'absence dans le domaine sonore.

Pour approfondir notre étude du traitement du son dans le style bressonnien, considérons deux aspects de la question : la musique et les effets sonores. La musique extra-diégétique, qui a souvent un rôle primaire dans beaucoup de films populaires, est employée de manière très économe dans ses films. Dans les trois premiers films de Robert Bresson, la musique est intégrale au drame. Après « Journal d'un curé de campagne », la musique est de plus en plus rare : vers la fin de sa carrière, elle est presque absente. Lorsqu'elle apparaît, rarement, dans ses films, l'effet est très puissant. Mozart a dit « La musique n'est pas les notes, mais le

¹²⁶ BRESSON Robert, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 32.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 33.

silence entre elles ».¹²⁹ L'absence de beaucoup de musique crée une présence plus puissante dans les rares occasions où elle est employée.

L'utilisation du son dans les films de Bresson suggère aussi des limites sublimes définies par l'absence. Il y a, dans la plupart de ses films, une bande sonore très nuancée et variée, et les sons mélangés avec l'action dramatique ont une subtilité profonde. Les sons souvent apparaissent avec une telle légèreté que nous ne nous rendons même pas compte qu'ils sont là. La limite du silence est une autre façon d'aborder le concept du sublime ; l'emploi innovateur du son est une nouvelle limite franchie. Cette approche raffinée envers le son est bien exprimée par Bresson ici dans ces *Notes sur le cinématographe* : « Silence absolu et silence obtenu par le pianissimo des bruits. »¹³⁰ Puis, pour montrer que le silence est quelque chose d'important pour le cinéma : « Le cinéma sonore a inventé le silence. »¹³¹

Avec peu de musique extra-diégétique et une absence de trucage sonore, Bresson ouvre la voie à une expérience privilégiée de la présence des effets sonores. On note également beaucoup de séquences ayant plusieurs scènes où rien ne bouge. Nous pensons qu'un style débordant de mouvement crée trop souvent une expérience chaotique et confuse pour le spectateur ; donc, un style avec moins de mouvement pendant une période de temps étendu est plus difficile à ignorer, et il mène le spectateur vers plus de réflexion, en évitant des distractions. Par conséquent, le spectateur peut arriver à une nouvelle limite de compréhension, facilitée par cette absence de mouvement gênant.

¹²⁹ MOZART Wolfgang Amadeus, *Good Reads Quotes*, www.goodreads.com/author/quotes/22051.

¹³⁰ BRESSON Robert, *op. cit.*, p. 50.

¹³¹ Ibid.

Les effets sonores que Bresson emploie donnent une présentation extrêmement réaliste de la vie. Les analyses du langage cinématographique bressonnien mentionnent souvent qu'il porte énormément d'attention aux effets sonores.¹³² S'il y a une absence de musique dramatique dans ses films, il y a en contrepartie une présence privilégiée et surabondante des effets sonores qui contribuent à une expérience de la vie réelle et du monde, très subtile et chargée de sens divers. Le son ajoute à une version de réalité complexe et fascinante, une expérience sonore approfondie, afin que des événements et des choses ordinaires deviennent beaucoup plus intéressants.

Si ces effets sonores, évidemment très présents dans les films de Bresson, paraissent comme une exception à l'absence sublime, nous pensons au contraire qu'ils jouent un rôle très important dans la construction d'une absence à caractère sublime. Ces effets dirigent l'attention du spectateur vers les moments les plus importants dramatiquement, y compris les moments silencieux. Les sons ajoutent au réalisme de ses films, un élément essentiel à la réussite du programme du *cinématographe*.

Notes sur le cinématographe de Bresson montre à de nombreuses reprises comment il favorisait l'absence dans ses films : « Sois sûr d'avoir épuisé tout ce qui se communique par l'immobilité et le silence. »¹³³ Nous pensons que cette citation fait allusion à l'emploi du son dans les films peu méritoires comparés à ses propres films. Il en va de même quand il écrit ceci : « Aux tactiques de vitesse, de bruit,

¹³² HANLON Lindley, « Sound as Symbol in Mouchette », dans QUANDT James Ed., *Robert Bresson, Cinémathèque Ontario Monographs*, Toronto, 1998, p. 307.

¹³³ BRESSON Robert, *op. cit.*, p. 33.

opposer des tactiques de lenteur, de silence.»¹³⁴ Un film, bien sûr, n'est pas simplement le son, considéré suffisant en soi, puis l'image, considérée isolément, mais l'ensemble, un art fait de beaucoup d'arts séparés : mis ensemble, ils produisent un effet total.

Prenons aussi l'exemple de la séquence finale dans « Le diable, probablement ». Il y a une peur légère dans cette séquence qui coexiste avec une agitation implicite, et qui fait contraste avec le trucage typique des scènes similaires ailleurs dans la production cinématographique plus conventionnelle. Tout d'abord il n'y a aucune musique. En l'absence d'une musique suggestive, il y a néanmoins une sensation de peur, parce que la séquence se passe pendant la nuit, et il y a la probabilité qu'une balle soit tirée du pistolet, puisque la mort du jeune est annoncée depuis le début du film. Une absence de mélodrame et de musique, absence prégnante, se répand dans la séquence. Une absence d'artifice contribue à créer un drame encore plus véridique, pour ainsi dire, un drame dans une société où la logique d'avenir est absente aussi. La présence hypothétique, par exemple, de violons aigus qui monteraient en fréquence et en ampleur sonore, ferait un effet plus typiquement cinématographique mais ordinaire et banal dans cette scène. La scène où il y aurait une musique adaptée aux émotions serait peut-être plus conforme à nos attentes, mais aussi plus facile à oublier. Par contre, l'absence d'une piste sonore pleine d'effets contribue à une expérience sublime par excellence parce que ce cinéma approche des limites du réalisme : dans la vraie vie, il y a aussi une absence de trucage sonore et cinématographique ; ce dernier point est essentiel

¹³⁴ Ibid., p. 64.

pour comprendre la puissance de l'art bressonnien.

Un autre exemple de la rigueur bressonnienne par rapport au son se trouve dans « Lancelot du lac » (41,22-47,30) ; c'est la séquence de la joute équestre. Cette séquence, où se trouvent plusieurs duels, est faite presque sans musique. Même quand les résultats choquent le spectateur, Bresson ne renforce pas le drame avec la musique. La seule musique présente est une cornemuse médiévale, et c'est de la musique diégétique. Aussi, les mêmes neuf notes se répètent indéfiniment à chaque fois qu'on l'entend. Cette musique n'est pas jouée pendant que les attaques du duel se déroulent. Ces duels sont les moments les plus dramatiques de la séquence. Nous pourrions y comparer l'approche de « Le trône de fer », l'émission populaire contemporaine, dans l'épisode qui s'appelle « Le loup et le lion » où il y a une séquence semblable à la joute équestre (6,08-9,22), et l'action et le décor sont semblables au film de Bresson. Nous pourrions même imaginer que « Lancelot du lac » a été une source d'inspiration pour les créateurs de cette émission de télévision, sauf pour le traitement du son et cela est crucial. Du début de cette séquence à sa fin, il y a un orchestre qui joue, ce qui ajoute à la tension du drame. La différence entre ces deux approches est très forte.

« Le procès de Jeanne d'Arc » (début) : les cloches de l'église sonnent (8,42). Jeanne est assise sur son lit. Plus tard, elle se lève soudainement au bruit du casque du soldat qui tombe sur les dalles. (17,11) Une pierre, jetée, casse la fenêtre de la prison de Jeanne. Sa réaction est celle de la colère mais minime. Elle fait un mouvement brusque dès l'instant où elle réalise ce qui vient de se passer. Pourtant, elle ne bouge presque plus immédiatement après. Ses mouvements dans le film sont

presque toujours minimales. L'effet du son restreint est celui de suggérer une peur encore plus forte. L'absence résulte en une émotion plus véridique chez le spectateur, plus à la limite du réel, et donc légèrement plus sublime.

Jeanne prononce ses derniers mots (54,54). Elle tombe à genoux, et appelle les Saints, puis est menée vers le bûcher. Les éléments dans cette dernière scène ne sont pas très compliqués, et le décor est simple. Nous sommes informés de sa mort avec la disparition de deux colombes qui s'envolent. Voici des moyens cinématographiques très simples mais efficaces : une absence de superflu qui fait un effet sublime. Ce film, basé sur de vraies transcriptions du procès, a une qualité documentaire, et cette dernière scène n'en fait pas exception. Il est difficile, et même potentiellement impossible, de créer un tel effet au théâtre parce que le film a un réalisme convaincant, et cette séquence montre très bien à quel point Bresson voulait à tout prix éviter des effets théâtraux et artificiels.

Conclusion

Nous avons vu dans ce chapitre plusieurs aspects importants de ce qui fait que Bresson est non seulement un artiste significatif pour le cinéma mais pour la tradition du sublime aussi. Sa spiritualité est centrale dans ses films, une spiritualité qui est influencée surtout par le jansénisme, et la rigueur et l'austérité qui sont souvent associées à ce mouvement religieux. Certaines thématiques reviennent souvent dans ses films, y compris l'innocence des jeunes, la libération d'un état d'emprisonnement, et un mépris pour les effets néfastes de la technologie. À cause de sa spiritualité et de sa quête d'un art qui évite les pièges du cinéma commercial, fait seulement pour gagner de l'argent, Bresson a un style que nous pouvons décrire

comme étant intense. Son style est parfois difficile à caractériser. En considérant toutes ses innovations artistiques, nous avons vu comment il peut être considéré comme un artiste expérimental accompli. Son style singulier inclut les influences de plusieurs mouvements artistiques importants : le minimalisme, l'impressionnisme, le surréalisme, et même l'art byzantin. Tout cela contribue à la puissance suggestive de son cinéma qui, fort heureusement, est mis sur grand écran pour toujours, un art que nous tâchons de comprendre sous l'angle de l'absence sublime. Nous voulons aussi souligner l'ambivalence des gestes, ambivalence qui façonne l'absence sublime. Voici une autre façon dont Bresson crée une atmosphère d'absence, et puisque les mains sont encadrées avec la beauté sublime qui vient de son œil de peintre et de cinéaste, c'est une absence sublime.

Nous allons définir le mot ambivalence, car il est important pour la compréhension de l'absence sublime. L'*ambivalence* est : Caractère de ce qui a deux aspects radicalement différents, voire opposés.¹³⁵

Pour conclure ce chapitre, soulignons de nouveau l'importance de son traité sur le cinéma, *Notes sur le cinématographe*, un ensemble d'observations faites avec une approche littéraire qui rappelle le grand ouvrage de Pascal, *Les Pensées*.¹³⁶ Pour bien comprendre les nuances et les richesses de l'art bressonnien, il faudra les considérer dans le prochain chapitre, où nous ferons une analyse minutieuse de plusieurs séquences importantes de ses films, et ainsi mieux appréhender son approche du sublime.

¹³⁵ GILLON Augé, et al, *Dictionnaire Petit Larousse*, Librairie Larousse, Paris, 1959.

¹³⁶ AFFRON Mirella, *op. cit.*, p. 166-167.

CHAPITRE IV

L'ABSENCE SUBLIME ET LE QUOTIDIEN PROFOND

Au cœur du cinéma de Robert Bresson, la liberté terrestre et le salut mystique ne font qu'un.

Jean-Michel Frodon¹³⁷

Introduction

Comment analyser l'absence dans les films de Bresson? Une approche serait de la comparer à l'invisible. La citation suivante montre comment Bresson trouvait la profondeur et le sublime dans l'invisible et l'absence : « Un condamné à mort s'est échappé » montre de manière exemplaire comment le cinéma est susceptible de donner à percevoir l'invisible en travaillant au plus près, au moins artificiel du visible. »¹³⁸ Ce travail à la frontière du visible et de l'invisible constitue le cadre de l'expérience du sublime proposée par les films de Robert Bresson.

Nous savons maintenant que l'absence sublime peut être perçue par rapport au son, au mouvement, aux émotions, à l'action dramatique et aux couleurs choisies. Ces cinq catégories nous suffisent bien pour mieux comprendre l'effet superficiel causé par certains choix cinématographiques populaires, ainsi que le sens profond que Bresson voulait communiquer par l'emploi de ces mêmes critères. Si nous voulons comprendre cette absence sublime, essayons tout d'abord d'exprimer les

¹³⁷ FRODON Jean-Michel, *Robert Bresson, op. cit.*, p. 31.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 27.

moyens utilisés par Bresson pour créer une sensation « d'absence », à travers les cinq critères déjà étudiés.

Comme nous l'avons vu dans notre deuxième chapitre, que plusieurs moments du sublime historique sont présents dans l'œuvre de Bresson ou pertinents pour son analyse. Ils nous aideront à cibler les idées et les innovations intellectuelles que Bresson y apporte. Pour arriver à une définition de l'art particulier de Bresson, nous allons proposer la possibilité d'une conception contemporaine, une variation du sublime, une nouvelle sorte de limite et une nouvelle conception du spirituel. Dans son art du cinématographe qu'il a élaboré avec tant de patience et de conviction, Robert Bresson nous a donné une nouvelle appréciation du sublime, grâce à ses choix particuliers, et cette esthétique, suivant notre vision de son art, est inexorablement liée à l'absence. Nous appelons sa variation sur le thème millénaire du sublime : l'absence sublime.

Nous allons diviser ce chapitre en trois parties : d'abord nous examinerons les aspects techniques de l'absence sublime bressonienne par rapport à la représentation bressonienne de la vie quotidienne ; ensuite nous analyserons cinq séquences spécifiques qui montrent comment la technique du cinématographe véhicule l'absence sublime en représentant la profondeur du quotidien ; et enfin nous tâcherons de cerner l'influence bressonienne sur les films contemporains.

4.1. L'absence sublime par rapport à la représentation Bressonienne de la vie quotidienne

Par rapport au quotidien, nous pensons que la réussite artistique particulière à Bresson a été celle de trouver le sublime dans l'absence d'éléments typiquement associés au sublime, même s'il utilise aussi beaucoup d'éléments traditionnellement liés au sublime. Le quotidien, c'est-à-dire la vie ordinaire, n'est pas typiquement la source du sublime, chez les artistes de la tradition. Pourtant, une citation que nous avons déjà notée dans le chapitre III nous rappelle que la critique sur Bresson confirme notre idée que tout au long de sa carrière, Bresson avait un souci profond pour l'humain dans les moments quotidiens, et que Bresson essayait de trouver ce qui dépasse le quotidien d'une façon artistiquement sublime. Le critique James Quandt écrit à propos de « Les anges du péché » :

Est-ce un film religieux? Pas vraiment, même s'il contient la religion et ce à quoi elle se confronte. Car autre chose est là, et qui n'est pas moral, mais relève d'un désir d'absolu. Thérèse comme Anne-Marie l'éprouvent, et la mère supérieure le comprend. Cela fait des saintes, des criminelles, des artistes. Cela fait ce qui est humain chez les humains en dépassant le quotidien. Voilà ce dont, à travers ses films, parlera Robert Bresson, quarante ans durant.¹³⁹

Le corpus de Robert Bresson révèle un cinéaste chez qui il y a de nombreux contrastes, nuances, et paradoxes.¹⁴⁰ Pourquoi un film tel qu'« Une femme douce » est-il centré sur l'histoire d'une femme qui vient de se suicider? Pourquoi choisir une fille innocente comme sujet du film intitulé « Mouchette »? La complexité de ces films

¹³⁹ QUANDT James, *op. cit.*, p.18. C'est nous qui traduisons.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 7.

existe même dans les titres, et cela encourage une exploration plus profonde. Par exemple, la simplicité dure de « L'Argent » invite le spectateur à examiner ce sujet plus profondément. En entendant ce mot quotidien, nous entendons un mot qui peut être compris d'une façon ordinaire et sans complexité, mais Bresson montre que nos réactions superficielles potentielles sont problématiques. Les réactions superficielles que ce film peut inspirer montrent le problème qu'il essaie de résoudre. « Mouchette » est un nom péjoratif qui tend à dénigrer cette fille, mais à la fin du film, quand nous comprenons mieux pourquoi elle a été appelée ainsi, nos préconceptions sur le sujet, qui viennent du titre, se transforment.

Nous pensons que la meilleure façon de décrire l'absence sublime et toutes les nuances du style bressonnien est de l'expliquer avec des exemples précis de ses films, et donc nous continuons dans notre explication avec cinq séquences de cinq films différents.

4.2. Cinq séquences qui montrent comment la technique du cinématographe véhicule l'absence sublime en représentant la profondeur du quotidien

Séquence numéro 1. Une rencontre et une conversation entre Lancelot et Guenièvre.

« Lancelot du lac » : La réunion de Lancelot et Guenièvre

29,08-29,16 Plan de demi-ensemble, panoramique. Dans la forêt, Lancelot approche vers la porte.

29,17-29,18 Plan italien. Guenièvre l'attend. Il y a une absence générale de mouvement.

29,19-29,22 Plan rapproché. Lancelot avance puis s'arrête et lui parle.

29,23-29,27 Plan italien. Elle lui répond presque sans bouger.

29,27-29,29 Plan rapproché. Lancelot lui parle presque sans bouger.

29,30-29,56 Plan rapproché. Ils montent.

29,57-30,00 Plan italien, panoramique.

30,01-30,14 Plan de demi-ensemble, panoramique. Ils arrivent au deuxième étage.
30,15-30,16 Plan de banc (plan de détail).
30,17-30,19 Plan rapproché. Guenièvre ne bouge presque pas.
30,20-30,21 Plan rapproché. Lancelot.
30,22-30,26 Plan rapproché.
30,27-30,30 Plan de détail (le plancher, les pieds de Lancelot, et l'épée tombante).
30,31-30,32 Plan rapproché.
30,33-30,34 Plan rapproché, panoramique.
30,35-30,36 Plan détail (plan d'armure).
30,37-30,40 Plan rapproché. Guenièvre.
30,41-30,42 Plan rapproché.

Dans toute cette séquence nous voyons une palette de couleurs minime, ce qui rappelle la retenue si typique de la rigueur bressonienne. Dans la majorité de ces plans, beaucoup de l'écran est fait du mur en arrière des comédiens, et le dur réalisme bressonien est évident : le mur avec la palette limitée de couleurs minimales donne l'effet d'une maison pauvre et austère.

Le dialogue dans cette séquence est court, et il se sert de l'ellipses et de synecdoques. Cette séquence est typique du dialogue bressonien. Des neuf phrases prononcées, six ont moins de six mots, et seulement deux en ont plus de sept. Dans tous les plans, Lancelot et Guenièvre ne bougent pas, sauf leurs lèvres. L'effet de ce manque de mouvement est que les acteurs apparaissent statuesques. Figés, ils ont un aspect qui rappelle l'iconographie ancienne en général et l'art byzantin en particulier. L'austérité des acteurs qui ne bougent presque pas, crée un effet d'absence ; cette absence peut même être terrifiante, mais dans le sens burkien du mot, toujours sublime parce que cette teneur provoque un retour à la stabilité. Certains chefs d'œuvres de l'art statuesque et iconographiques du passé sont sublime, même s'ils ne bougent jamais ; les acteurs figés dans les films de Bresson font un effet similaire, avec seulement le mouvement de leurs lèvres qui les

différencie des statues et des tableaux.

Lancelot lui-même incarne les aspects du sublime liés à la terreur, puisqu'il n'est pas beau dans le sens typique du cinéma, mais ressemble plus à un chanteur rock-métal des années soixante-dix et quatre-vingts. Cet acteur n'est point beau dans le sens classique du cinéma conventionnel, mais de cette laideur et son âge avancé comparé à Guenièvre, vient un malaise, une légère peur que nous avons expliquée fait partie du sentiment sublime.

Bien sûr cette séquence est un excellent exemple de la volonté bressonienne de montrer l'innocence des jeunes à l'écran. Guenièvre est si jeune dans ce film, surtout comparée à Lancelot, que l'effet de ce contraste crée une anxiété, une peur, même un effet terrifiant, qui incarne bien le sublime décrit par Burke. Cette relation entre la jeune fille et l'homme plus âgé qui sont dans une relation amoureuse est très similaire à celle dans « Mouchette ».

Séquence numéro 2. Illustre divers éléments importants dans une danse exécutée par Agnès.

« Les Dames du Bois de Boulogne » : La danse radieuse d'Agnès

11,26-11,53 Plan de demi-ensemble, panoramique. Agnès danse.
11,54-11,59 Plan rapproché. Hélène regarde.
12,00-12,14 Plan de demi-ensemble, panoramique. Agnès danse.
12,15-12,22 Gros plan. Visage d'Agnès.
12,23-12,28 Plan moyen. Agnès danse.
12,29-12,32 Plan américain. Agnès danse.
12,33-12,38 Gros plan. Hélène regarde.
12,39-12,50 Plan de demi-ensemble, panoramique. Agnès danse.
12,50-12,51 Plan de demi-ensemble, panoramique. Agnès tombe.
12,51-12,58 Gros plan. Visage d'Agnès.

Tout comme nous allons voir aussi dans l'analyse numéro 4, ce film représente

l'absence sublime tout au long de cette séquence et du film, simplement grâce à sa palette noir et blanc. Cette palette représente la rigueur et l'austérité bressonniennes, et même si ce film n'est pas lié à la religion comme certains autres de Bresson en noir et blanc le sont, cette palette exprime bien les thématiques du film liées aux réalités dures imposées à Agnès par la vie à cause de sa condition sociale et le risque de la pauvreté. Nous avons vu dans notre analyse du sublime comment la terreur et l'horreur peuvent faire partie des expériences sublimes, et Burke a expliqué comment cette terreur peut même être agréable si nous, les spectateurs, sommes à l'abri du danger. Nous voyons dans cette séquence exactement ce type d'expérience, parce que nous allons apprendre dans la séquence suivante qu'Agnès ne danse pas pour son propre plaisir, mais plutôt pour trouver un mari ou pour gagner de l'argent.

Le sublime dynamique dont parle Kant est associé à la nature, mais la vigueur d'Agnès montre comment le dynamisme peut être aussi l'effet des actions d'un être humain. Nous pensons que cette séquence réussit à démontrer le sublime dynamique incarné par l'enthousiasme et le talent de danse d'Agnès. De manière significative, cet effet du sublime dynamique humain est la conséquence non seulement de l'exécution de la comédienne qui joue Agnès, mais aussi de la mise en scène de cette séquence. Nous le pensons parce que la danse elle-même est acrobatique et impressionnante, mais si nous regardons attentivement le dernier plan de la séquence (12,51-12,58 Gros plan. Visage d'Agnès) nous nous rendons compte que son sourire brillant et séduisant aurait été impossible dans la vraie vie parce que la danseuse aurait été à bout de souffle. Alors le sublime dynamique de cette séquence vient directement de l'art nouveau cinématographique. Cette

séquence diffère des autres citées dans ce chapitre dans sa manière d'être sublime. Pourtant, nous trouvons qu'elle aussi incarne l'absence sublime dans la manière dont cette jeune fille radieuse montre un dynamisme incroyable et impressionnant, alors que cette émotion joyeuse est en quelque sorte absente et vide, dans la mesure où, immédiatement après, dans la séquence suivante, nous voyons qu'elle est plutôt complètement triste. De cette manière Bresson révèle la réalité de la superficialité de certaines performances théâtrales. Sa danse réussie montre bien comment Bresson mélange une présentation esthétiquement plaisante avec les réalités dures de la vie quotidienne. La combinaison de ces deux éléments revient à chaque fois que l'absence sublime est en jeu dans les films de Bresson.

Nous pensons que cette séquence évoque un sublime *numineux*. Ce terme lié au divin est associé à une expérience de la transcendance. Cette séquence est transcendantale figurativement ainsi que littéralement : figurativement parce que l'effet sur les spectateurs de voir Agnès est esthétiquement éblouissant, à cause de sa beauté, de son énergie, de la musique passionnée qui joue, de son costume scintillant, visible surtout dans les plans de demi-ensemble ; elle est littéralement transcendante à cause des conséquences cruciales de la vie d'Agnès, qui à la faveur de sa réputation de danseuse et des machinations d'Hélène, va finir dans le film par trouver un mari qui l'aime vraiment et par avoir une meilleure vie. L'accomplissement d'Agnès (après avoir été une prostituée) montre qu'elle a eu une expérience transcendante sublime (et suivant une logique typique des histoires de cœur qui finissent mal, nous trouvons que le sublime bressonnien est ici lié à l'absence sublime). Heureusement, à la fin du film (comme par miracle) Agnès va trouver la plénitude finale de l'amour, mais dans cette séquence qui vient tôt dans le

film, l'absence d'amour, l'absence d'épanouissement personnel, sont accentuées pour obtenir un effet dramatique plus efficace.

Séquence numéro 3. La conclusion triste du film, la fin inévitable qui a été annoncé au début du film.

« Le diable, probablement » : La marche vers le cimetière

1,29,15-1,29,33 Plan d'ensemble, panoramique, travelling latéral. Deux jeunes marchent dans la nuit. Charles regarde une tranche de l'image de la télé. La télé est en majorité absente du plan, tout comme le sens manque à la vie de Charles.

1,29,34-1,29,40 Plan américain, travelling latéral.

1,29,41-1,29,45 Plan américain, travelling latéral.

1,29,46-1,30,08 Plan moyen, travelling avant. La musique qui a commencé dans le premier plan de cette séquence disparaît. Cette séquence aurait pu avoir la musique triste tout au long, mais sa disparition rapide sert à renforcer l'impression d'absence. Dans la majorité des films cette musique triste durerait jusqu'à la fin, mais ce film est différent, et la thématique des jeunes oubliés est renforcée par la musique qui ne les accompagne pas non plus.

1,30,09-1,30,15 Plan d'ensemble. Charles franchit le mur.

1,30,16-1,30,26 Plan moyen. Les deux jeunes sautent en bas.

1,30,27-1,30,47 Plan rapproché, panoramique, travelling arrière. Ils avancent vers le cimetière.

1,30,48-1,30,50 Plan rapproché.

1,30,51-1,30,54 Plan rapproché.

1,30,55-1,31,05 Plan rapproché, travelling latéral.

1,31,06-1,31,20 Plan rapproché, travelling latéral.

1,31,21-1,31,32 Plan rapproché, travelling avant.

1,31,33-1,31,35 Plan rapproché.

1,31,36-1,31,37 Plan rapproché.

1,31,38-1,32,38 Plan rapproché, plan de pieds, plan général, travelling latéral, panoramique.

Le dialogue de cette séquence est austère, minimaliste, avec seulement quelques mots à chaque fois qu'un jeune parle. Par exemple à 1,30,51-1,30,54 : « Où va-t-on? » « Comme tu veux. Ici ou là. » L'absence de long dialogue crée un effet puissant. À 1,31,06-1,31,20, les effets sonores montrent comment Bresson maximise l'effet créé par l'absence relative de son : bien que ce plan arrive à un

moment terrible du drame, on entend toujours quelques bruits quotidiens et terriblement simples des voitures qui passent. Aussi, par rapport au son, après que le jeune tire sur son ami, il n'y a pas de musique, mais seulement le bruit des de Valentin pas sur le trottoir.

La palette de couleurs est très limitée si on la compare à celle des autres séquences dans ce film, un effet qui résulte du fait qu'elle a été filmée pendant la nuit. Beaucoup de noir est la conséquence normale d'avoir tourné cette séquence pendant la nuit, et les autres couleurs à l'écran sont très sombres. Cette absence sublime, une absence de couleurs mais qui n'enlève rien aux images qui sont toujours belles à voir, donne une émotion encore plus nuancée et puissante à la séquence, un sentiment de désespoir, et des rêves qui sont ruinés pour toujours, le potentiel et l'innocence de la jeunesse perdus à jamais.

Cette séquence exprime la désillusion d'une génération de jeunes. Bresson emploie un de ses outils préférés : l'ellipse. Le sens de cette phrase inachevée est difficile à comprendre complètement : peut-être cette fin très peu dramatique est-elle encore plus sublime à cause de la faiblesse sonore et du manque de paroles ? Tout comme les litotes dans les pages du traité *Du Sublime* de Longin, Bresson pose des questions auxquelles pour une raison ou pour une autre il ne répond jamais ; le spectateur est forcé de se poser des questions lui-même pour essayer de comprendre les idées transmises. Les paroles du protagoniste ont une puissance légère et ternie, mais à travers elles nous ressentons l'approche d'une limite, où de l'autre côté il y aurait l'inconnu et le mystère. La séquence citée ici aussi a cette qualité, deux jeunes au cimetière, l'un qui parle, l'autre qui tue, et les idées qui commencent à être prononcées, mais qui sont interrompues aussitôt : Bresson nous

montre les limites, mais c'est à nous de deviner ce qui est de l'autre côté de ces limites, et ce que ces limites représentent.

Nous avons discuté la préférence que Bresson avait pour l'ellipse. Dans cette séquence nous pensons que l'ellipse est une source de la catharsis, parce que dès le début du film nous savons que le jeune homme va mourir : nos émotions sont atténuées grâce à l'absence profonde autour de ces jeunes, non seulement dans cette dernière séquence exemplaire, mais tout au long du film.

Séquence numéro 4. Dans cette séquence Jeanne est abandonnée et avance vers le bois devant la foule.

« Le procès de Jeanne d'Arc » : L'exécution de Jeanne

56,34-56,58 Plans des pieds de Jeanne, travelling arrière et latéral. Elle marche dans la foule des gens méchants qui anticipent sa mort avec un zèle dégoûtant.

56,59-57,15 Plan rapproché, panoramique au plan d'ensemble

57,16-57,23 Plan de demi-ensemble, le chien regarde Jeanne. Cette juxtaposition crée un effet particulièrement dégoûtant, de voir Jeanne, victime de la cruauté brutale des êtres humains, contrastée à un chien, symbole de l'innocence et de la gentillesse animale.

57,24-57,51 Plan des pieds de Jeanne, panoramique au Plan rapproché.

57,52-57,58 Plan de détail, le bois brûlant. Ces détails ajoutent au sens du réalisme de la séquence.

57,59-58,01 Plan rapproché.

58,02-58,17 Plan de détail, le bois brûlant. Encore, le bois, représenté aussi avec les effets sonores convaincants, ajoute au sens du réalisme.

58,18-58,23 Plan rapproché.

58,24-58,30 Plan américain.

58,31-58,35 Plan de détail, la croix. Nous voyons la destination finale terrible qui attend Jeanne.

58,36-58,46 Plan de demi-ensemble.

58,47-58,58 Plan rapproché.

58,59-59,01 Plan des mains de Jeanne (plan de détail).

59,02-59,08 Plan américain.

59,09-59,18 Plan rapproché.

59,19-59,32 Plan de détail, la croix. La réalité de sa situation est convaincante à cause de la simplicité du décor.

59,33-59,38 Plan américain.

59,39-59,58 Plan de détail, la croix.

59,59-1,00,03 Plan américain.

1,00,04-1,00,06 Plan de détail, la croix. Le plus que la caméra s'approche vers la croix, le plus nous ressentons les émotions que Jeanne elle-même devrait ressentir.

1,00,07-1,00,14 Plan américain.

1,00,15-1,00,19 Plan de détail, le vide, où la croix était.

1,00,20-1,00,24 Plan des oiseaux, plan de détail. Ce plan est très évocateur, et fait une juxtaposition avec la haine des êtres humains contrastée à la paix de ces oiseaux blancs, symboles typiquement associés à la paix.

1,00,25-1,00,28 Plan de demi-ensemble.

1,00,29-1,00,35 Plan des oiseaux, plan de détail.

1,00,36-1,01,15 Plan d'ensemble. La disparition soudaine de Jeanne après que nous l'avons vue de si près pendant une heure crée un effet terrible.

Les films en noir et blanc ont une palette minime qui est une sorte d'absence, l'absence de couleurs variées. Le noir et blanc fait un effet plus austère et rigoureux dans le film. Donc, il nous semble logique que tous les films particulièrement religieux de Bresson soient en noir et blanc.

Le plan à 56,59-57,23 favorise une sensation d'absence qui entoure Jeanne parce qu'elle est entourée par le ciel vide qui occupe les deux tiers de l'écran. À 57,16-57,23, un chien regarde Jeanne, ce qui montre l'absence d'humanité, et suggère que le drame est réduit au niveau animal. Dans le plan à 57,24-57,51, la caméra reste longtemps sur les détails de son corps (les pieds), ce qui découpe et déshumanise Jeanne, et montre une absence d'humanité. À partir de 57,59-58,01, ce plan et presque jusqu'à la fin de la séquence, le seul son est celui du bois brûlant. L'absence d'autres sons crée un effet simple mais encore plus dévastateur par sa simplicité.

Quelque chose comme le sublime mathématique de Kant est transposé dans le plan de Jeanne qui marche pieds nus sur le trottoir à 56,34-56,58. Dans ce plan, fait du travelling arrière et latéral, le mouvement de la caméra montre la répétition des pierres du trottoir, ce qui fait une multiplication du motif. Ce motif visuel est

potentiellement une métaphore des souffrances multiples de Jeanne et du traitement déshumanisé (voire froidement logique, et même mathématique) qu'elle a reçu des représentants de l'église. Aussi, nous pensons que cette séquence montre trois autres types de sublime énumérés par Kant : le noble, le splendide, et le terrifiant ; Jeanne est noble de comportement, splendide en sa spiritualité, mais les circonstances de sa mort sont terrifiantes.

Cette séquence est un autre exemple de l'austérité sonore bressonienne ; elle est l'apogée du drame : pourtant il n'y a pas une seule note de musique extradiégétique. Nous entendons plusieurs bruits qui créent une tension austère, minimale et réservée : des spectateurs qui crient doucement, les pieds nus de Jeanne marchant sur la pierre, les bottes des gardes, les voix réquisitoires des personnages principaux, la respiration des chiens, les cloches de l'église, du bois brûlant, et finalement des oiseaux qui s'envolent. La conséquence de cette économie dans l'emploi de la musique est que les sons deviennent plus puissants. Les sons prennent une plus grande importance grâce à leur emploi économe, leur réalisme fort, voire dur et frappant. Après la mort de Jeanne, la musique entre à peine : vingt-cinq coups de tambour ; ensuite un dernier coup de tambour prolongé, et puis le film se termine.

Séquence numéro 5. Cette séquence montre l'innocence éphémère de la vie des jeunes.

« Au hasard Balthazar » : Balthazar s'installe dans sa nouvelle vie à la campagne

1,44-2,16 Gros plan, panoramique. Balthazar boit du lait de sa mère, puis les jeunes jouent avec lui.

2,17-2,27 Plan d'ensemble. Vue de la campagne, de la colline, et de la maison.

2,28-2,38 Gros plan. La tête de Balthazar et les corps découpés des jeunes qui le

baptisent.

2,39-2,42 Plan d'ensemble de l'école du point de vue de la fenêtre. Le fils appelle Marie.

2,43-2,47 Plan italien, panoramique. Le père va avec Marie.

2,48-2,58 Pareil à (2,39-2,42).

2,59-3,03 Plan italien. Marie rejoint les autres enfants. Le corps du père est découpé partiellement du plan.

3,04-3,18 Plan italien, de la jeune fille allongée au lit, travelling, panoramique vers les jeunes qui tiennent la bougie. Leurs têtes n'apparaissent pas dans le cadre. Le plan devient un très gros plan des mains et du sel.

3,19-3,26 Plan de demi-ensemble, panoramique, Balthazar arrive dans sa nouvelle maison dans l'étable.

3,27-3,33 Plan rapproché de Balthazar observant le fermier qui part.

3,36-3,42 Plan d'ensemble/Plan rapproché. Les deux jeunes jouent avec Balthazar dans le foin.

Cette séquence représente bien le début de la transition continue que Bresson fait du début jusqu'à la fin du film : cette séquence, et les deux autres qui viennent avant et après, sont les seules de tout le film où le spectateur peut se sentir à l'aise. La terreur, un aspect déjà mentionné dans notre survol du sublime, est plus en évidence dans ce film que dans beaucoup d'autres, bien que la terreur revienne dans plusieurs des autres films aussi. Les façons dont les gens abusent l'âne sont multiples et terribles, et la beauté esthétique n'est pas très présente dans ce film comparée à la terreur et à l'horreur, en tant que source du sublime. Puisque le film commence avec une telle tendresse, cette séquence, et les deux autres mentionnées, donnent un ton au film qui accentue l'impression d'absence. Le tout début du film suggère une histoire plaisante et agréable, mais malheureusement à cause des actions terribles des gens autour de Balthazar, et de la jeune fille, la situation devient atroce.

Cette séquence montre aussi comment Bresson ne commence jamais ses séquences avec un plan général. Cette séquence montre aussi l'innocence de la

toute première jeunesse, une des thématiques privilégiées de Bresson que nous avons citée. Avant que le premier plan n'apparaisse à l'écran, nous entendons déjà le son des cloches du cou de Balthazar. Cela nous rappelle l'importance du son dans le réalisme bressonnien. De plus, nous voyons les mains de la fille dans ce plan avant de voir tout son corps, un effet notable que Bresson emploie souvent. Lorsque Marie est filmée à travers la fenêtre, la vitrine est un filtre pour la caméra, ce qui fait un effet impressionniste à la représentation des personnages, une influence déjà notée par rapport à Bresson. Ce choix est efficace car il présage la destruction de l'innocence qui va suivre plus tard dans le film. Le très gros plan des jeunes lorsqu'ils prennent le sel pour le baptême renforce l'austérité bressonnienne. Lorsque Balthazar sort, les sons de ses pas, marchant sur le trottoir, et le bruit de sa cloche, renforcent la rigueur et l'austérité bressonniennes liées au son. Finalement, le dernier plan de la séquence est un bon exemple de l'absence sublime. 85% de l'écran représente le foin, qui obscurcit les têtes des jeunes et de Balthazar, pourtant l'émotion évidente ressentie fortement dans ce plan est celle de la joie pure, une émotion sublime.

4.3 Les films contemporains influencés par Bresson

L'influence bressonnienne est très présente aujourd'hui ; par exemple, dans le film « Chloë » d'Atom Egoyan (2009), il y a plusieurs moments où la psychologie des personnages principaux est exprimée sans musique ni aucun effet sonore. Au milieu du film, dans la séquence où Chloë est rejetée par Catherine, l'expérience psychologique est ressentie par Chloë en même temps que nous entendons le son d'un bus dehors ; à part cela, il y a une absence d'autres changements majeurs à

l'écran : ni mouvement, ni son, ni paroles, et cette façon d'exprimer une idée avec l'art cinématographique est bressonnienne, même si le cinéaste ne s'en rendait pas compte ce qui serait difficile à imaginer chez un cinéaste aussi érudit qu'Egoyan.

Olivier Assayas a affirmé que Bresson a été une influence majeure de son art. Considérons « L'heure d'été », et la séquence qui se passe dans la forêt du fils aîné et son épouse. Le plan au début de cette séquence (18,40-19,00) rappelle fortement le début de « Mouchette » avec la composition encadrée par la forêt autour des gens, et les gens qui paraissent cachés par les arbres. Aussi, le plan au début de la séquence de l'entrevue radiophonique (28,30-29,00) est très similaire, dans la composition, les couleurs, et la vitrine, à plusieurs plans de « Le diable, probablement » (16,28-16,50).

Dans un entretien qui accompagne le DVD du film, Olivier Assayas a rappelé la remarque d'Alain Chevalier pour affirmer qu'il a été influencé par deux cinéastes : Bresson et Renoir. Bresson serait le père du cinéma français grâce à sa rigueur, tandis que Jean Renoir serait la mère du cinéma français avec son appréciation de la beauté visuelle et sa douceur. « L'Heure d'été » est un exemple excellent de comment l'absence sublime n'est pas un concept inaccessible ou aliénant. Par contre, ce film montre comment l'absence sublime bressonnienne peut renforcer les drames et accentuer leur pouvoir poétique de suggestion.

Une séquence qui montre cela très clairement se trouve au début du film (3,03-26,06). Peut-être le nom « premier acte » est-il meilleur, puisqu'en fait il y a plusieurs séquences ; de toute façon il s'agit essentiellement d'une célébration de la fête de la mère, la dernière célébration qui a rassemblé toute la famille avant que la

mère ne meure. Pendant les vingt-trois premières minutes, il n'y a pas une note de musique, ni diégétique, ni extra-diégétique. Cependant les effets sonores sont très efficaces et ce de plusieurs façons. Il y a quand même un effet sonore qui est proche de la musique : les cloches de l'église qui sonnent au moment précis où les enfants donnent un nouveau téléphone sans fil à leur mère (5,25-5,45). La juxtaposition est très intéressante entre le passé incarné par les cloches et le présent moderne technologique incarné par le téléphone. Cette hésitation entre l'historique et le contemporain est, selon nous, très bressonienne.

Il y a ici aussi une absence de mélodrame de la part des acteurs : leur façon de jouer est plus naturelle et moins austère que chez Bresson, mais ces séquences ont peu de l'art théâtral, simplement dans le sens où, si une pièce de théâtre était jouée avec les mêmes mots, il faudrait changer le ton et probablement le dialogue. Ce qu'Assayas nous montre ici, c'est surtout la vie spontanée, la vraie vie, et non pas une version artificielle et facile de la vie. Alors on y voit comment Bresson évitait un style théâtral, ce que nous avons déjà montré dans la section intitulée « Les modèles et les acteurs « statuesques » ».

Une autre séquence qui montre l'influence bressonienne sur Assayas se trouve dans « Lancelot du lac » quand les chevaliers vont par un chemin de forêt (par exemple 25,45-25,56) tout comme dans « L'Heure d'été » quand Frédéric et l'ami de sa mère marchent dans la forêt après la mort de celle-ci (32,08-32,34).

Assayas dit que la première raison pour laquelle il fait du cinéma est pour montrer le passage du temps. Il décrit comment le cinéma nous permet de voir des

relations diverses et complexes entre des éléments variés de la vie sur l'écran.¹⁴¹ Il comble sa représentation du passage temporel avec des dynamiques subtiles et compliquées : chaque personnage a une relation différente avec la mère, chaque couple a sa propre dynamique, et entre les trois enfants adultes, il y a des rapports complexes et variables entre frères et sœur. L'absence nous invite à faire nos propres réflexions sur tout cela. L'austérité est toujours là, mais Assayas a une finesse qui s'exprime dans un style moins rigoureux mais en même temps profond. Bien sûr, Assayas n'est pas le seul exemple de cinéaste contemporain qui est influencé par Bresson, mais l'exemple de cette séquence, et les observations exprimées par Assayas, montrent que l'art bressonnien est encore vivant, et dans les mains d'Assayas, metteur en scène, l'absence continue d'être pertinente dans les films d'aujourd'hui, pour d'une façon similaire que dans les films de Bresson.

Conclusion

Nous avons exploré le concept de l'absence sublime en analysant plusieurs séquences des films de Bresson. Nous avons commencé par une discussion des termes techniques qui véhiculent ce concept cinématographiquement. Bresson a été innovateur. Il a eu une influence importante sur le cinéma français et même mondial. Son influence importante est notée et souvent célébrée par divers critiques et cinéastes, et parmi eux certains des plus connus du monde. Son style a été inspirateur pour les cinéastes de la Nouvelle Vague en France, surtout dans sa façon de faire un cinéma qui ressemble à la littérature. Si parfois ses méthodes étaient

¹⁴¹ ASSAYAS Olivier, *L'Heure d'été, Entretien avec Olivier Assayas*, matériaux supplémentaires, Collection Criterion, New York, 2010.

sévères par rapport à ses acteurs-modèles, les résultats sont singuliers et remarquables. Sa manière d'évoquer l'art du passé et même de filmer des acteurs qui ressemblent à des statues vivantes, expose des moments d'expression contrôlée qui frappent l'œil et l'esprit du spectateur.

Les cinq séquences choisies montrent divers aspects de son style cinématographique, et les mêmes tendances reviennent souvent dans ces films. L'emploi d'une palette de couleurs limitée, l'attention du spectateur attiré par l'austérité et la rigueur, le sujet de l'innocence des jeunes, et plusieurs autres thématiques traitées dans ce chapitre reviennent dans plusieurs de ces films : par exemple dans la rigueur d' « Un condamné à mort s'est échappée », l'innocence perdue dans « L'Argent », ou la palette restreinte de « Pickpocket » et « Mouchette » qui accentue le sens d'aliénation des jeunes dans la société moderne.

CHAPITRE V

CONCLUSION

Dans cette étude, nous avons soulevé de nombreux aspects de la vie et de l'œuvre de Robert Bresson. Le style spirituel atteint par Bresson est le résultat d'un art travaillé et retravaillé, pensé et repensé. Nous avons montré qu'il existe dans ses films un traitement des bruits et de la musique qui se distingue de la majorité des films grâce au souci extrême pour la précision sonore. L'idée de Mozart selon laquelle c'est le silence qui fait la musique est profondément mise en évidence dans les films de Bresson, et pour paraphraser et prolonger la remarque du compositeur, c'est aussi le silence qui fait le cinéma. Dans notre monde contemporain où l'expérience du cinéma envahit si souvent le spectateur par le biais d'un mur de son et réduit sa capacité de penser, les films de Bresson représentent une autre approche. Si les critiques ont caractérisé son style comme étant *spirituel*, nous proposons à notre tour de qualifier son style de *réfléchi*. Sa dévotion à son art est inspiratrice à la fois par le souci que Bresson manifeste pour le bien-être de la race humaine, et aussi par les nouvelles limites possibles qu'il a atteintes pour le cinéma en tant qu'art autonome. L'impact de la musique à la fin d'« Un condamné à mort s'est échappé » est puissant, surtout après deux heures de silence général : nous trouvons très juste le fait que Bresson ait choisi une sélection de la musique de Mozart pour conclure ce film. Ce choix produit un effet frappant et exprime

parfaitement et profondément la sensation de liberté totale qui vient avec l'évasion de la prison.

Notre analyse des éléments visuels dans ses films montre comment l'art européen et mondial du passé a influencé ses films, et aussi comment plusieurs films contemporains continuent de manifester une influence bressonienne marquée. Rappelons le commentaire d'Alain Chevalier cité par Olivier Assayas, formule selon laquelle Bresson serait le père du cinéma français tandis que Renoir en serait la mère.¹⁴² Être père d'une tradition filmique dans le pays où le cinéma a été inventé, est un accomplissement important, surtout si nous considérons que Bresson et les autres cinéastes des 20^e et 21^e siècles sont héritiers d'une grande tradition artistique visuelle des siècles passés. Même si la qualité artistique du cinéma risque d'être diminuée à cause de la commercialisation du 7^e art, l'art réfléchi et travaillé de Bresson prolonge une tradition de qualité sur grand écran.

Jeune homme attiré par l'animation de la vie qui l'entourait, Bresson a décidé de poursuivre l'art du cinéma au lieu de devenir peintre professionnel. Le sublime et l'absence sublime, sont des concepts en quelque sorte éphémères, puisqu'ils viennent des phénomènes qui ne durent pas longtemps : ce qui est essentiel au cinéma. Par définition, le cinéma nous présente une beauté qui change continuellement, ou pour être plus précis, change environ vingt-quatre fois par seconde. La magie, ou le génie, de Bresson est de nous montrer des gens statiques qui ne bougent presque pas à l'écran, mais qui n'offrent pas pour autant moins de profondeur. Rappelons la phrase célèbre de Godard : « la photographie, c'est la

¹⁴² ASSAYAS Olivier, *op. cit.*

vérité, et le cinéma, c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde ». ¹⁴³ Quand nous voyons un personnage qui ne bouge presque pas dans un film de Bresson, nous ressentons l'âme intérieure de cette personne et, dans l'absence de mouvement, il y a une profondeur qui produit souvent un effet sublime, celui d'un mouvement à une limite.

Peut-être est-ce dans la tension entre l'absence apparente et la présence réelle (dans le sens catholique, entre autres) que le sublime émerge. Nous avons montré que l'effet est souvent si remarquable que malgré l'austérité bressonienne apparente, ses films sont riches et complexes, ancrés dans les formes et les questions les plus anciennes, plongeant leurs racines jusque dans les traditions du théâtre grec. Ses films donnent l'occasion d'avoir une expérience *mutatis mutandis* cathartique comme dans les vieilles traditions du théâtre grec. Souvent les questions morales et spirituelles vont ensemble et, même si Bresson n'a pas eu une vocation religieuse, nous trouvons que l'absence sublime et ses effets sont appropriés comme art spirituel pour notre monde contemporain, un monde de plus en plus bouleversé par le matérialisme et la technologie. Nous avons tâché de démontrer comment l'art de Bresson est une sorte d'île artistique à l'abri des courants néfastes de la vie contemporaine, mais ce n'est pas pour autant une œuvre fermée ou repliée sur elle-même.

Forcément cette étude est limitée dans sa portée : on pourrait écrire des milliers de pages avant d'épuiser la richesse des nuances qui font que l'art bressonien soit fascinant et passionnant, et que les films récompensent le spectateur d'une nouvelle façon à chaque fois qu'on les regarde. Nous suggérons

¹⁴³ GODARD Jean-Luc, « Le Petit Soldat », en.wikipedia.org/wiki/The_Little_Soldier.

qu'il serait utile d'explorer les références culturelles que Bresson fait implicitement à l'art du passé et du présent. Nous avons mentionné par exemple comment les visages et les cheveux de certains personnages dans des séquences particulières ressemblent à l'iconographie religieuse. Il serait intéressant d'explorer comment le traitement des cheveux dans d'autres séquences rappelle la publicité contemporaine. Déjà nous pensons que la façon bressonnienne de filmer les cheveux des filles dans certaines séquences de « Le diable, probablement » ressemble beaucoup aux publicités pour shampooings qu'on voyait et qu'on voit toujours à la télévision. Cette sorte d'exploration vaguement ironique ou même de réfutation de la culture médiatique populaire est intéressante et montre la subtilité et la richesse de son art et sa capacité de traverser les décennies.

Nous avons considéré la vraie richesse des analyses de Bresson et de son propre livre en détail dans notre troisième chapitre. Sa façon de s'exprimer avec économie fournit une sagesse riche, et récompense le lecteur attentif. Nous avons illustré la justesse de ses *Notes* tout en donnant des exemples précis de plusieurs séquences de ses films. Nous avons essayé de situer l'œuvre de Bresson et notre expérience de ses films par rapport au grand héritage intellectuel qui existe autour du sublime. L'écrivain français Boileau a été une sorte de catalyseur pour l'écriture et l'exploration intellectuelle du sublime, une exploration qui n'a pas été limitée à la France ; le sublime est un concept qui était profondément important dans tous les arts surtout après la Renaissance, et des penseurs influents de l'Occident ont ajouté à la compréhension collective de ce concept. Notre monde contemporain peut se réjouir du don de sagesse qui vient de toutes ces réflexions. Nous pensons que c'est là où réside le vrai pouvoir du cinéma. Bresson, l'héritier de toute cette tradition,

peut nous offrir un cinéma qui résume beaucoup d'idées importantes d'une façon incarnée, accessible, pour que nous tous puissions y réfléchir.

Le cinéma reste à notre avis la plus grande forme d'art à laquelle nous pouvons aspirer. Même si toutes les autres formes d'art resteront toujours valables, le cinéma se présente au carrefour de tous, et donc à notre avis il est l'art le plus complet. Nous pensons qu'avec l'exemple des réalisateurs tels que Bresson, l'impact du cinéma est de plus en plus grand. Nous souhaitons que d'autres cinéastes réagissent pour le bien de tout le monde, en créant des films qui font réfléchir par leur sublimité. Nous ne doutons pas que les artistes d'aujourd'hui et de demain, et des générations à venir, trouveront de nouvelles façons d'y arriver, et de continuer à pousser les limites pour ainsi améliorer notre compréhension de ce que nous sommes et de notre potentiel partagé, humaniste, et ce à travers l'absence sublime et en présence d'un art nouveau pour les âges, profondément humain.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de Bresson

Livre

BRESSON Robert, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975.

Films

Les Anges du péché, Robert Bresson (1943). DVD : Les Films Roger Richebé.

Les dames du Bois de Boulogne, Robert, Bresson (1945). DVD : The Criterion Collection.

Journal d'un curé de campagne, Robert, Bresson (1951). DVD : The Criterion Collection.

Un condamné à mort s'est échappé, Robert, Bresson (1956). DVD : Artificial Eye.

Pickpocket, Robert, Bresson (1959). DVD : The Criterion Collection.

Procès de Jeanne d'Arc, Robert, Bresson (1962). DVD : MK2SA.

Au hasard Balthazar, Robert, Bresson (1966). DVD : The Criterion Collection.

Mouchette, Robert, Bresson (1967). DVD : The Criterion Collection.

Une femme douce, Robert, Bresson (1969). DVD : New Yorker Video.

Lancelot du lac, Robert, Bresson (1974). DVD : Gaumont Vidéo.

Le diable, probablement, Robert, Bresson (1977). DVD : Artificial Eye.

L'argent, Robert, Bresson (1983). DVD : New Yorker Video.

Sites Internets Consultés

ANONYME, « Elle à la fenêtre », worldscinema.org/2012/05/robert-bresson-une-femme-douce-aka-a-gentle-woman-1969, (site consulté le 3 mars, 2015).

BRESSON Robert, « Elle à l'appartement », films7.com/art/arts/proust-oeuvre-dart-albertine, (site consulté le 3 mars, 2015).

BRESSON Robert, « Conférence de presse au Festival de Cannes », date de diffusion le 24 juin, 1974, www.youtube.com/watch?v=WALy7d2eYMU&hd=1 (site consulté le 3 mars, 2015).

BRESSON Robert, entretien, « Du Cinéma », www.youtube.com/watch?v=DVODh2IkVdc (site consulté le 3 mars, 2015).

BRESSON Robert, entretien, « Au Hasard Balthazar 1966 », www.youtube.com/watch?v=FRAztry-Zol&hd=1 (site consulté le 3 mars, 2015).

BRESSON Robert, entretien, « L'argent 1983 » www.youtube.com/watch?v=8efVOYnkehI&hd=1 (site consulté le 3 mars, 2015).

BRESSON Robert, entretien, « Mostra de Venise : Robert Bresson présente son dernier film, "Au hasard Balthazar" », Images d'archive INA Institut National de l'Audiovisuel www.youtube.com/watch?v=SDSOfWfLlss&hd=1 publié le 9 juillet, 2012, date originelle le 5 septembre 1966, (site consulté le 3 mars, 2015).

BRESSON Robert, « Épisode, Télévision, Cinéastes de notre temps : Ni Vu, Ni Connu », www.youtube.com/watch?v=KX95sUCLM-Y 17 juin 1965, (site consulté le 3 mars, 2015).

BRESSON Robert, « Hands of Bresson », The Criterion Collection, www.youtube.com/watch?v=uk_yKYhBjKA&hd=1 (site consulté le 3 mars, 2015).

BRESSON Robert, « Lancelot du lac », aestheticsofthemind.files.wordpress.com/2012/06/lancelot-du-lac.jpg, (site consulté le 3 mars, 2015).

BRESSON Robert, « Jeanne à une table », hcomediennes.org/actrices/photo/48, (site consulté le 3 mars, 2015).

BRESSON Robert, « Détail du cheval de Lancelot du lac », algunaidea.me/2013/05/08/el-placer-de-la-mirada-iv/, (site consulté le 3 mars, 2015).

BRESSON Robert, « Mouchette », 830512.blogspot.ca/2013/08/robert-bresson-mouchette.html, (site consulté le 3 mars, 2015).

Collaborateurs variés, « Nékuylia », Wikipedia, Wikimedia Foundation, Inc., fr.wikipedia.org/wiki/Nekuylia (site consulté le 2 avril, 2015).

Collaborateurs variés, « Numineux », Wikipedia, Wikimedia Foundation, Inc., fr.wikipedia.org/wiki/Numineux (site consulté le 3 mars, 2015).

Collaborateurs variés, « Rudolf Otto », Wikipedia, Wikimedia Foundation, Inc.,

fr.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Otto (site consulté le 3 mars, 2015).

Collaborateurs variés, « Sublime (Philosophy) », Wikipedia, Wikimedia Foundation, Inc., en.wikipedia.org/wiki/Sublime_%28philosophy%29, (site consulté le 3 mars, 2015).

Collaborateurs variés, « Le diable, probablement », Wikipedia, Wikimedia Foundation, Inc., fr.wikipedia.org/wiki/Le_Diable_probablement, (site consulté le 3 mars, 2015).

Collaborateurs variés, « On Robert Bresson and Au Hasard Balthazar », The Criterion Collection, www.youtube.com/watch?v=Fa84HOBIXA&hd=1 (site consulté le 3 mars, 2015).

Collaborateurs variés, « Sleep », Wikipedia, Wikimedia Foundation, Inc., [fr.wikipedia.org/wiki/Sleep_\(film\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Sleep_(film)), (site consulté le 28 mars, 2015).

Collaborateurs variés, « Steve Reich », Wikipedia, Wikimedia Foundation, Inc., fr.wikipedia.org/wiki/Steve_Reich, (site consulté le 14 mars, 2015).

Collaborateurs variés, « Wavelength », Wikipedia, Wikimedia Foundation, Inc., fr.wikipedia.org/wiki/Wavelength, (site consulté le 28 mars, 2015).

GODARD Jean-Luc, « Le Petit Soldat », en.wikipedia.org/wiki/The_Little_Soldier, (site consulté le 3 mars, 2015).

MAGRITTE René, « Empire des lumières », en.wikipedia.org/wiki/The_Empire_of_Lights#mediaviewer/File:The_Empire_of_Light_Belgium.jpg, (site consulté le 3 mars, 2015).

MICHEL-ANGE, « Le Doni Tondo », en.wikipedia.org/wiki/Michelangelo#mediaviewer/File:Michelangelo-Tondo_Doni_-_tone_corrected.jpg, (site consulté le 3 mars, 2015).

MOUNTEER Jordan, BRESSON Robert, « "Le Diable Probablement": The Dissatisfaction of Youth » vancouverweekly.com/le-diable-probablement-the-dissatisfaction-of-youth, (site consulté le 3 mars, 2015).

MOZART Wolfgang Amadeus, « Good Reads Quotes » www.goodreads.com/author/quotes/22051. (site consulté le 3 mars, 2015).

PANCKOUCKE C. L. F., CORPET E.F., trad. nouvelle, « Oeuvres complètes d'Ausone, Tomes I et II » remacle.org/bloodwolf/ausone/table.htm, (site consulté le 3 mars, 2015).

PROVOYEUR Jean-Louis, BRESSON Robert, « Alberte dans une librairie », films7.com/art/film/ecrit-cinema-bresson, (site consulté le 3 mars, 2015).

USHAKOV Simon, « Le Christ », en.wikipedia.org/wiki/Icon#mediaviewer/File:Ushakov_Nerukotvorniy.jpg, (site consulté le 3 mars, 2015).

« Icône de l'Archange Gabriel de Novgorod », en.wikipedia.org/wiki/Icon#mediaviewer/File:Goldenlocks.jpg, (site consulté le 3 mars, 2015).

« La Mosaïque Deesis », upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a2/Christ_Pantocrator_Deesis_mosaic_Hagia_Sophia.jpg, (site consulté le 3 mars, 2015).

« Mosaïque d'Alexandre le Grand », *Wikipedia* fr.wikipedia.org/wiki/Mosa%C3%AFque_d%27Alexandre#mediaviewer/File:Alexander_the_Great_mosaic.jpg, (site consulté le 3 mars, 2015).

Ouvrages critiques cités sur Bresson

AFFRON Mirella, « Bresson and Pascal : Rhetorical Affinities » dans QUANDT James, Ed., *Robert Bresson, Robert Bresson*, Cinémathèque Ontario Monographs, Toronto, 1998.

ARMES Roy, *The Ambiguous Image : Narrative Style in Modern European Cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 1976.

AYFRE Amédée, « The Universe of Robert Bresson », dans QUANDT James, Ed., *Robert Bresson*, Cinémathèque Ontario Monographs, Toronto, 1998.

BAZIN André, « Journal d'un curé de campagne », *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éditions du CERF, Paris, 2010.

BROWNE Nick, « Film Form/Voice-Over: Bresson's *The Diary of a Country Priest* », dans QUANDT James, Ed., *Robert Bresson*, Cinémathèque Ontario Monographs, Toronto, 1998.

CUNNEEN Joseph, *Robert Bresson, A Spiritual Style in Film*, Continuum, New York, 2003.

DURGNAT Raymond, « The Negative Vision of Robert Bresson », dans QUANDT James, Ed. *Robert Bresson*, Cinémathèque Ontario Monographs, Toronto, 1998

FRODON Jean-Michel, *Le Cinéma Français*, Cahiers du Cinéma, Paris, 2010.

FRODON Jean-Michel, *Robert Bresson*, Collection Grands Cineastes, Éditions Cahiers du Cinéma, Paris, 2007.

GREENSPUN Roger, *New York Times*, November 26, 1972, section 2.

HANLON, Lindley, « Sound as a Symbol in *Mouchette*, » from *Fragments : Bresson's Film Style*, Associated University Presses, 1986.

MALLE Louis, « Arts », no. 755, December 1959. Cité dans READER Keith « D'où cela vient-il? » : Notes on Three Films by Robert Bresson », dans QUANDT James, Ed., *Robert Bresson*, Cinémathèque Ontario Monographs, Toronto, 1998.

MILNE, Tom, « Angels and Ministers » *Sight and Sound* 56, no. 4, Autumn 1987.

PIPOLO Tony, *Robert Bresson : A Passion For Film*, Oxford University Press, Oxford, 2010.

PRÉDAL René, « Robert Bresson : L'aventure intérieure », *L'Avant-Scène cinéma* janvier-février 1992.

QUANDT James, Ed., « Introduction », *Robert Bresson*, Cinémathèque Ontario Monographs, Toronto, 1998.

READER Keith, « « D'où cela vient-il? » Notes on Three Films by Robert Bresson », dans QUANDT James, Ed., *Robert Bresson*, Cinémathèque Ontario Monographs, Toronto, 1998.

ROOD Jurrien, *Interview with Andrei Tarkovsky on Bresson*, *Film Comment*, 1983.

ROSENBAUM Jonathan, « The Last Filmmaker: A Local, Interim Report », *Chicago Reader*, 26 January 1996, revised 1998.

SATO Koto, SAITO Noriko trans. YANAGIMACHI Mitsuo, *Interview with Mitsuo Yanagimachi on Bresson*, *Film Comment*, 1998.

SCHRADER Paul, « Robert Bresson, Possibly », dans QUANDT, Ed., *Robert Bresson*, Cinémathèque Ontario Monographs, Toronto, 1998.

Ouvrages critiques consultés sur Bresson

CAMERON Ian, Ed. *The Films of Robert Bresson*, Praeger, New York, 1969.

Autres ouvrages cités

ASSAYAS Olivier, *L'Heure d'été: Entretien avec Olivier Assayas*, matériaux supplémentaires, DVD: The Criterion Collection, 2010.

BOILEAU-DESPRÉAUX Nicolas, *Œuvres Complètes : Traité du sublime*, Bibliothèque de la Pléiade, 1966.

BURKE Edmund, *On the Sublime and Beautiful*, dans *On Taste, On the Sublime and Beautiful, Reflections on the French Revolution, A Letter To A Noble Lord*, The Collier Press, New York, 1909,

DEGUY Michel (sld), COURTINE Jean-François, ESCOUBAS Éliane, LACQUE-LABARTHE Phillippe, LYOTARD Jean-François, MARIN Louis, NANCY Jean-Luc, ROGOZINSKI Jacob, *Du Sublime*, Belin, Paris, 1988.

DEGUY Michel. « Le Grand-Dire: Contribution à une relecture du Pseudo-Longin » dans DEGUY Michel (sld.) *Du Sublime*, Belin, Paris, 1988.

EGOYAN Atom. *Chlöe*. DVD : Sony Pictures Classics, 2010.

GILLON Augé, et al., *Dictionnaire Petit Larousse*, Librairie Larousse, Paris, 1959.

HARRIS Michael, *The Dangers of Digital Obesity*, The Globe and Mail, July 26, 2014.

HORNBLLOWER Simon et al., Ed., *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford University Press, Oxford, 1999.

JAEGER Stephen C., Ed. *Magnificence and the Sublime in Medieval Aesthetics*, Palgrave MacMillan, New York, 2010.

KANT Emmanuel, A. PHILONENKO, Trad., *Critique de la faculté de juger*, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1989.

LONGIN, traduction, présentation et notes par Jackie Pigeaud, *Du Sublime*, Petite Bibliothèque Rivages, Paris, 1991.

MONK Samuel, *The Sublime : A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, The University of Michigan Press, Toronto, 1960.

NELSON James, *The Sublime Puritan*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1963.

OTTO Rudolf, *Mysticism East and West*, The Macmillan Company, 1970.

Autres ouvrages consultés

AUSTIN Guy, *Contemporary French Cinema : An Introduction*, Manchester University Press, Manchester, 2008.

BOWKER John, Ed. *The Oxford Dictionary of World Religions*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

BRUNSCHVICH Léon, *Le génie de Pascal*, Librairie Hachette, Paris, 1924.

CORNETTE Joël, *Les jansénistes : Pourquoi Louis XIV les redoutait*, *L'Histoire*, numéro 374, Paris, avril 2012.

ELIOT Charles, Ed., *Edmund Burke : On The Sublime and Beautiful*, P F Collier & Son, New York, 1909.

EVERETT Wendy, Ed., *The Seeing Century : Film, Vision, and Identity*, Rodopi, Amsterdam, 2000.

FERREYROLLES Gérard, *Blaise Pascal : Les provinciales*, Presses Universitaires de France, 1984.

GAZIER Augustin, *Histoire générale du mouvement janséniste*, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris, 1923.

GILLOT Hubert, *La querelle des anciens et des modernes en France*, Slatkine Reprints, Genève, 1968.

GUYER Paul, Ed. *The Cambridge Companion to Kant*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

HARTY Kevin, Ed., *Cinema Arthuriana*, McFarland & Company, London, 2002.

HELLER Lane & RICHMOND Ian, Ed., *Pascal : Thématique des pensées*, Librairie Philosophique J. Vrin, 1988.

HUTCHINS Robert, Ed., *Great Books of the Western World : Kant*, Encyclopedia Britannica, Inc., Toronto, 1952.

JONES John, *The Egotistical Sublime*, Chatto & Windus, London, 1964.

KANT Emmanuel, Monique DAVID-MENARD, Trad., *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Flammarion, Paris, 1990.

KIRWAN James, *Sublimity*, Taylor & Francis Group, New York, 2005.

LARRAILLET Paul, *Pascal et le problème de la destinée*, Nouvelles Editions Latines, 1970.

NYE David, *American Technological Sublime*, The MIT Press, London, 1994.

PASCAL Blaise, présentation de M.A. Bera, *Blaise Pascal : l'homme et l'œuvre*, Les éditions de minuit, Paris, 1956.

SEDGWICK Alexander, *Jansenism in Seventeenth-Century France : Voices from the Wilderness*, University Press of Virginia, Charlottesville, 1977.

SMITH Jonathan, *The HarperCollins Dictionary of Religion*, San Fransisco, Harper San Francisco, 1995.

VAN KLEY Dale, *The Jansenists and the Expulsion of the Jesuits from France 1757-1765*, Yale University Press, New Haven, 1975.

WEISKEL Thomas, *The Romantic Sublime : Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, The Johns Hopkins University Press, London, 1976.

ŽIŽEK Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, Verso, Trowbridge, 1991.