

APPROCHES D'UN STYLE SPIRITUEL AU CINÉMA : *DANS LA BRUME DE SERGEI LOZNITSA*

Inês Gil (Université Lusophone)

Insistons, non pas : comment rendre visible l'invisible au moyen du visible, mais : comment rendre accessible l'invisible au moyen du visible ; ce n'est pas là une affaire de détail, c'est dans cette différence, précisément, que réside l'énigme de l'essence des images.¹

— JEAN-PAUL CURNIER, *Montrer l'invisible*

Lorsque l'on parle de la relation entre film et religion, on pense souvent aux films à thèmes, ou bien à ceux qui auront inscrit dans leur histoire quelques moments de représentation du religieux, à travers un objet symbolique (le crucifix par exemple), un rituel (une prière) ou un dialogue (l'évocation de Dieu ou de l'institution religieuse). Mais qu'en est-il des films implicitement religieux, c'est-à-dire des films qui n'ont pas directement à voir avec le religieux mais qui malgré tout évoquent une profondeur sacrée qui transcende le spectateur ? Nous suggérons deux catégories : la première correspond aux films au sujet religieux. Ces films peuvent avoir un style spirituel ou pas. Dans la seconde catégorie nous incluons les films qui ne sont pas directement religieux mais qui peuvent aussi aborder le sacré, concept qui s'est transformé au fur et à mesure du temps et s'est prolongé à l'humanisme. Ces films peuvent aussi avoir un style spirituel.

Comment représenter ce en quoi l'homme croit et qui le dépasse ? Qu'entend-on par spirituel en cette ère contemporaine ? Existe-t-il un style spirituel au cinéma ?

Dans un premier temps, nous proposons de définir ce que nous entendons par style spirituel au cinéma. Ensuite, nous analyserons la pensée d'un théologien (Amédée Ayfre), d'une théoricienne (Susan Sontag) et d'un réalisateur-scénariste (Paul Schrader) qui ont contribué à définir la possibilité d'un style spirituel au cinéma². Nous verrons qu'il n'existe pas de style spirituel comme genre cinématographique à proprement dit, mais ce qui apparaît c'est un langage implicite à l'intérieur du langage filmique qui peut avoir une tonalité spirituelle. A ce style spirituel peut s'associer une esthétique cinématographique du sacré³, c'est-à-dire que

certaines réalisateurs vont eux-mêmes élaborer un style qui leur permettra d'exprimer ce qu'ils ne veulent ou ne peuvent figurer directement. Pour terminer, nous rapprocherons le style spirituel proposé par les auteurs antérieurs avec celui qui se rencontre dans le film que Sergei Loznitsa a réalisé en 2012 : *Dans la brume* (*V tumane*, 2012). C'est une œuvre qui réunit de nombreux éléments qui permettent de le caractériser comme cinéma proposant une réflexion philosophique et théologique contemporaine en se retournant sur la tragédie de la grande Histoire. Il nous a semblé pertinent d'introduire la pensée d'Emmanuel Lévinas dans cette étude, car il propose une éthique fondée sur la relation à l'autre qui conduit à une ouverture vers la transcendance. Au cinéma, cette éthique peut se retrouver non seulement à travers le récit mais aussi par la forme qui est appliquée. Nous analyserons pourquoi et comment cette éthique de l'autre est si présente dans *Dans la brume*, en particulier à travers le style que Loznitsa a choisi pour son film.

STYLE SPIRITUEL

Si le cinéma permet l'identification d'un style spirituel, c'est parce qu'il est un *medium* qui reproduit de la réalité, dans la continuité de son mouvement. En partant du principe que le monde est la source même où l'homme peut rencontrer le sacré et peut en faire une expérience spirituelle — même s'il se manifeste sous une forme abstraite, le cinéma offre des possibilités esthétiques qui rendent sensible la représentation et l'expression d'un style dit « spirituel ». Cependant il ne constitue pas un genre, c'est-à-dire qu'il ne propose pas de système particulier : au cinéma le style spirituel procède d'une rencontre narrative et esthétique qui se prolonge jusqu'au spectateur.⁴

Par exemple, Robert Bresson est un réalisateur qui propose un style spirituel :

En restant uniquement dans la relation aux faits et gestes de son personnage, Robert Bresson invoque l'idée d'une présence plus grande que l'homme, la présence possible d'un esprit simultanément source de foi et destinataire de cette foi.⁵

Au cinéma, l'expression du sacré peut conduire à un style spirituel. Que signifie *sacré* aujourd'hui ? Le sacré est un concept qui évolue et qui ne se limite plus à un sens religieux

originel. L'idée d'un sacré humaniste est aussi répandue que le sacré religieux. Nous entendrons « sacré » comme le symbolique qui serait à la frontière entre l'immanent et le transcendant, religieux ou humaniste. Le sacré est directement lié au mystère, à ce qui ne peut pas être expliqué de manière rationnelle, et c'est pour cette raison que sa représentation au cinéma doit respecter ce mystère et ne pas être illustratif, au risque de tomber dans le stéréotype. Mais *sacré* a une connotation d'« intouchable » et d'« inviolable » qui peut ou non être spirituel. C'est une propriété qui qualifie quelque chose à l'extérieur, alors que le spirituel est profondément intérieur. Le sacré est spirituel quand il remet celui qui en fait l'expérience (du sacré) à une croyance du transcendant. Notre tâche est d'analyser quand et comment les concepts de sacré et spirituel se rejoignent pour s'exprimer dans l'image filmique. Par exemple, ils sont toujours liés au temps, que cela soit à travers le déroulement d'une temporalité linéaire et quantitative (qui pourrait être le *Kronos*) ou à partir d'un temps abstrait (qui serait qualitatif et sans continuité, le *Kairos* ou *Aion*). Mais ce qui est le plus important, c'est l'impression de temps que l'image filmique procure au spectateur. Le spirituel est intrinsèquement lié à un temps qui *s'épanouit*, c'est-à-dire que son expérience se fera effectivement au fur et à mesure du temps, à partir de sa *transformation différée* (et non immédiate). Même s'il existe une impression de relation instantanée avec le sacré (dans la prière par exemple), ce n'est que plus tard que la révélation, qui pourra être une des conséquences de l'expérience, se fera *présence*.⁶ Sans cette *épanouissement* du temps, le spirituel ne pourra s'imprimer dans la mémoire du spectateur et ne laissera aucune trace. On peut alors se demander si le sacré doit laisser une empreinte pour être sacré ; par exemple, c'est souvent à partir de la durée d'un plan que se crée un *hors-temps*, lorsque la temporalité filmique permet au spectateur de se détacher de la sensation de temps en tant que passage d'une action, et le transporte vers la sensation d'exister devant *une présence*, qui peut être soit celle de l'image, soit celle de ce qui à lieu dans l'image et qui se révèle pendant le déroulement du plan. Par exemple, les plans de *Dans la brume* de Sergei Loznitsa obligent le spectateur à dilater ses attentes spectatoriennes en créant une tension particulièrement forte entre l'image filmique et lui-même⁷.

C'est la temporalité de l'image qui déclenche chez le spectateur l'expérience de l'intériorité spirituelle : le sacré et le spirituel ne peuvent se manifester qu'à travers le temps. C'est donc un des facteurs essentiels et universels du style spirituel cinématographique⁸.

LE SPIRITUEL COMME FORME CINÉMATOGRAPHIQUE

Amédée Ayfre, prêtre français catholique disparu trop tôt lors d'un accident de voiture en 1964 (à l'âge de quarante-deux ans) est l'un des premiers critiques à analyser le cinéma du point de vue de la théologie, sans pour autant l'associer directement au religieux. Il va plutôt l'explorer à partir d'un *humanisme spirituel*. Ayfre loue le cinéma qui n'impose pas de message et qui permet au spectateur d'interpréter à sa façon ce qu'il voit. Pour lui, il n'y a pas de cinéma « religieux » au sens propre mais il existe des films qui « ont une approche concrète du mystère ontologique. »⁹ Amédée Ayfre prend comme exemple le film de Rossellini *Allemagne Année Zéro* qui oblige le spectateur à prendre conscience de l'action dramatique au lieu de l'observer passivement. La déambulation du jeune garçon dans les rues de Berlin détruites par les bombardements jusqu'à sa chute mortelle de la fin ne peut pas laisser indifférent le spectateur. Il est obligé de questionner l'*image-fait*¹⁰ qui lui est proposé et qui ne représente aucune réponse, ni aucune certitude du monde dans lequel il se déroule. En ce sens, l'événement existe tout simplement, tel quel, sans effet de causalité, sans déterminisme. L'*image-fait* n'a pas de sens préétabli. Ce qu'elle montre *est*, dans sa forme pure. C'est en créant une distanciation que le film révèle une ouverture métaphysique dans ce « réalisme humain » comme l'avait défini Amédée Ayfre.¹¹ Le cinéma, et en particulier le cinéma néo-réaliste, permet au spectateur de prendre conscience de la réalité de l'autre, et de la saisir en dehors de la salle de cinéma. Amédée Ayfre parle de « monde fraternel de présences »¹² car l'image cinématographique peut créer un lien direct entre le film et la réalité. Il écrit :

C'est seulement dans la rue que ce vieux retraité que je croisais sans le voir pourra devenir pour moi, si je veux, par la médiation du film de Vittorio de Sica, *Umberto D.* [1952], mon prochain. J'aurai ainsi bouclé le circuit et retrouvé moi-même, grâce à la médiation de son image, la réalité d'où un autre était parti.¹³

C'est bien là une des propriétés spirituelles du cinéma : projeter un fait figuré dans un fait réel et être conscient de cette translation. Et si le néo-réalisme cinématographique engage un effet de distanciation, il rapproche aussi l'individu de son prochain dans la vie réelle. Comme l'a dit Amédée Ayfre, il a compris la misère humaine à travers l'image filmique et a

pu l'appréhender en toute empathie dans la réalité. Elle ne lui est plus étrangère. Il s'est produit une véritable « conversion aux images ». ¹⁴

Dans une perspective phénoménologique, Philippe Rocher définit le réalisme spirituel d'Amédée Ayfre :

Dans un film, il s'agit de voir comment un réalisateur donne à voir « l'existence » et non « l'essence », comment, loin du « jeu » et du « spectacle », il aide le spectateur à appréhender la réalité de l'existence humaine. Les « bonnes » images, le « bon » film, doivent laisser percevoir dans l'action d'humains « concrets » une humanité concrète dans laquelle est « co-présent le mystère entier de l'univers. » ¹⁵

Ayfre défend que l'esthétique des films explicitement religieux ne révèle pas la transcendance car c'est dans la réalité pure qu'elle se trouve. C'est dans l'ambiguïté de l'image réaliste que se manifeste le mystère de la transcendance, même si, à la différence d'André Bazin, le théologien ne conçoit pas l'écran comme un espace où toutes les choses du monde seraient présentées de façon indifférenciées. Pour lui, le cinéma permet de montrer et de questionner la nature de l'être, dans toute sa complexité, mais prenant l'homme comme référence et point de départ de la spiritualité. C'est aussi ici que réside le principe de distanciation car sans lui, le spectateur se laissera prendre au jeu de l'image. Amédée Ayfre voit la force du cinéma dans sa possibilité d'exprimer ce qui est invisible mais présent dans la réalité, et de proposer au spectateur la possibilité d'une transcendance résidant au cœur de l'existence humaine.

Dans son essai *Spiritual Style in the films of Robert Bresson*, Susan Sontag montre que le spectateur a un réel plaisir à se distancier de son espace affectif pour interpréter intellectuellement ce qu'il voit. ¹⁶ Elle explique que l'utilisation formelle du contrepoint (ou *doubling-duplicating*) permet au spectateur de contrôler ses émotions au moment où il va les réveiller. Dans l'œuvre de Robert Bresson, l'objectif du contrepoint est à la fois d'arrêter le cours cinématographique de l'émotion pour mieux l'intensifier. Alors que dans le cinéma classique les émotions bouleversent le spectateur (c'est-à-dire qu'il perd ses capacités interprétatives et se laisse manipuler par ce qu'il voit), l'esthétique utilisée par Bresson lui donne la possibilité de suivre tranquillement l'intrigue de l'histoire. C'est ce que Susan Sontag appelle « un état d'équilibre spirituel » qui serait lui-même le sujet du film. ¹⁷ Il est indéniable que l'identification facile épuise la nature émotionnelle qui perd toute sa force et son originalité expressives.

Le cinéma qui met en valeur son espace formel permet au spectateur un ajournement de l'émotion, qui retrouve ainsi une densité originale. Le spirituel refuse l'immédiateté : l'atemporalité de sa transcendance engage la patience. Le spirituel a besoin de silence et s'il se développe dans le temps, c'est dans la suspension qu'il se manifeste. Cette suspension peut être spatiale, temporelle, narrative ou sonore. Le spirituel a aussi besoin d'espace créatif pour se déployer. Des réalisateurs comme Bresson ou Tarkovski utilisent la rupture (narrative ou esthétique) pour stimuler les capacités imaginatives du spectateur.¹⁸ Ces ruptures filmiques peuvent se manifester sous différentes formes mais toutes auront pour conséquence de suspendre la participation affective du spectateur dans l'action.

Par exemple, l'ellipse, l'intervalle ou le contrepoint (que nous avons vu dans l'œuvre de Robert Bresson) provoquent une discontinuité narrative qui rompt avec la permanence de l'espace-temps de la réalité. Cette fracture amène le spectateur à se projeter dans un domaine qui ne lui est plus familier et qui lui permettra, s'il est disponible, de se projeter au delà d'une simple reproduction/construction réaliste. Si d'après Sontag c'est à travers la stylisation de la réalité que Bresson rend possible l'expression du spirituel, il n'en reste pas moins que rien n'est imposé au spectateur : c'est lui qui continue d'interpréter ce qu'il voit comme il le veut. Il ne s'intéresse pas à la psychologie de l'âme ; c'est l'action spirituelle qui est en jeu et non les motivations de l'être humain qui sont trop complexes pour en être réduites à des interprétations légères. Le rôle des acteurs est essentiel pour la construction d'un style spirituel au cinéma. Robert Bresson refuse de nommer « acteurs » ses interprètes car pour lui les « modèles », comme il les appelle, ne doivent pas interpréter le personnage mais si présenter le personnage. Susan Sontag rapproche la direction d'acteur de Bresson à une énonciation Brechtienne : « L'acteur [...] doit demeurer un démonstrateur ; il doit présenter le personnage comme étant un étranger, il ne doit pas supprimer " il a fait ci, il a fait ça " qui fait partie de son interprétation ».¹⁹

On retrouve encore le procédé de distanciation (le *Verfremdungseffekt* de Berthold Brecht) qui empêche que le spectateur s'identifie. Cet effet, appelé encore *effet d'aliénation*, construit un regard critique qui lui permet d'interpréter l'action ou le style du film. C'est aussi grâce à ce procédé que le personnage *bressonien* révèle sa beauté au fur et à mesure du temps. En choisissant des interprètes qui sont des non-professionnels au physique *plat*, c'est-à-dire qu'ils ne sont ni beaux ni laids, mais plutôt *passé-partout*, sans éclat particulier, les personnages ont la possibilité de devenir *transparents* aux yeux du spectateur. Petit à pe-

tit, les personnages deviennent attachants car ils dévoilent leur espace intérieur. Ils perdent leur opacité première et laissent la temporalité filmique traverser l'épaisseur de leur corps : leur âme est dense et fascinante. Susan Sontag souligne la différence entre un personnage dont la beauté ou la personnalité se révèle progressivement tout au long du déroulement de l'histoire et celle qui fait partie de l'action dramatique : alors que par exemple le style spirituel des protagonistes de Jean Cocteau converge aboutit au narcissisme, celui des personnages de Robert Bresson ne s'intéresse pas à leur personnalité idiosyncratique qui ferait partie de la psychologie. C'est l'être et sa relation à l'existence qui le préoccupe ; il ne cherche pas à comprendre ou à justifier ses actions ou ses pensées qui sont aléatoires, instables et variables.²⁰

C'est pourquoi il refuse l'expressivité du visage et même du corps. Dans *Notes sur le cinématographe* il déclare : « Acteur. " Le va-et-vient du personnage devant sa nature " oblige le public à chercher le talent sur son visage, au lieu de l'énigme particulière à tout être vivant ». ²¹ La psychologie détourne le spectateur de l'essence des personnages et ne lui permet pas de se questionner sur ce qu'il voit. Tout lui est donné sur le visage de l'acteur. L'espace psychique ne détient plus de mystères. Il n'y a plus de place pour une empreinte spirituelle.

Dans son essai sur le style transcendantal au cinéma, Paul Schrader propose une *esthétique de la rarecence* (*sparseness*) qui est identifiable au cinéma et qui permet la représentation d'une transcendance qui n'est pas forcément religieuse mais qui est transcendante.²² Sa proposition est clairement formaliste, et revendique un style spirituel universel. Son approche est pertinente pour comprendre comment un film peut être un *objet* spirituel ; l'esthétique, c'est-à-dire le style formel du film, se présente comme le moteur de cette possibilité expressive. Pour Schrader, le cinéma est capable de hiérophanie ; il a la possibilité d'exprimer le sacré. Par conséquent, le spectateur peut aussi faire son expérience à partir de l'esthétique de la rarecence qui correspond à la représentation de la banalité du quotidien et à l'expérience de sa temporalité ; à partir d'une épuration esthétique et narrative peut surgir celle d'une abondance capable de provoquer une *expérience de disparité* chez le spectateur, c'est-à-dire qu'il pourra ressentir une intensité émotionnelle qui le transcendera.

Par exemple, Robert Bresson utilise parfois le son comme divergence de l'image : ainsi, la musique ne sera jamais utilisée à des fins dramatiques. Au contraire, elle pourra retirer une sentimentalité naissante chez le spectateur. Cependant, certains bruits pourront être par-

ticulièrement expressifs, comme le son du feuillage dans le vent qui excède celui d'un dialogue pour diminuer la force des mots et renforcer l'émotion entre les personnages (c'est *un contrepoint*). Le spectateur ne peut pas s'identifier, mais son esprit créatif va être inspiré par ce qu'il voit et ce qu'il entend ; cet espace créatif ne correspondant pas à l'espace réel avec lequel il est familiarisé, il lui sera possible d'en découvrir un autre, comme celui de la spiritualité. Le détachement de l'un permet la rencontre de l'autre.

Schrader prend comme exemple l'oeuvre du cinéaste japonais Yasujiro Ozu, et montre que son style vient de l'esthétique Zen et en particulier du concept *mu*, qui signifie « sans », c'est-à-dire qui représente la négation en soi²³. Le réalisateur utilise le plan fixe et laisse l'action se dérouler naturellement, suivant une temporalité tangible. C'est le refus d'une expressivité visuelle et sonore qui permet à Ozu de ne pas dramatiser l'intrigue, et d'obtenir l'esthétique de la rareté.²⁴ Si, tout d'un coup, alors que l'histoire se déroule le plus *platement* possible (par *platement* on entend sans prétention de construction psychologique) l'un des personnages exprime une forte intensité émotionnelle, c'est l'inclusion de l'esthétique de l'abondance qui provoque la disparité non seulement narrative comme spectatorielle. Il existe une rupture qui rend possible l'expérience de la transcendance. Dans les films d'Ozu, comme dans ceux de Bresson et de Dreyer, Schrader souligne que l'action ne peut envahir l'espace filmique car il doit exister une distance entre le spectateur et ce qu'il voit. C'est cette distance qui lui permet de faire l'expérience de ce style cinématographique transcendantal évoquant des « petites perceptions »²⁵ ou des forces, qui échappent à l'entendement immédiat et concret de l'être. Paul Schrader utilise le terme *stasis* pour désigner le moment de disparité entre l'esthétique de la rareté et celle de l'abondance qui permet le retour à l'esthétique de la rareté comme manifestation de la transcendance (par opposition à la résolution de cette discordance, les forces contraires vont créer une tension qui projette la transcendance à travers la dépuración esthétique et narrative).

Alors que Bazin se sert du réalisme pur pour évoquer la transcendance, Paul Schrader réclame la nécessité d'une stylisation. Pour lui, la réalité est en soi un parcours banal, qui n'est que ponctué partiellement de moments expressifs. Pour exprimer cette banalité du quotidien, il faut retirer l'excès de détails qui existe dans le monde pour montrer l'essentiel et ne pas distraire ou « perdre » le spectateur. L'esthétique de la rareté doit préférer le silence au son ; l'action doit être réduite à un minimum de dramatisation. Il affirme :

Le quotidien [...] refuse toute interprétation faussée de la réalité, même s'il existe des techniques « réalistes » conventionnelles comme la caractérisation, le multiple point de vue de la caméra, et sons d'ambiance. Dans le quotidien rien n'est expressif, tout est froid.²⁶

DANS LA BRUME DE SERGEI LOZNITSA

Dans la brume, réalisé par Sergei Loznitsa en 2012, est un film qui propose un style spirituel original que l'on peut rapprocher en partie de celui de Robert Bresson par son austérité, en particulier en ce qui concerne la retenue émotionnelle de ses acteurs. Loznitsa continue en quelque sorte une tradition de cinéastes russes dont l'œuvre révèle un style spirituel comme celui de Tarkovski ou de Sokurov.²⁷

Dans la brume est un récit historique qui se passe en Biélorussie en 1942, pendant l'occupation allemande du territoire. Inspiré du roman de Vasil Bykov publié en 1987, il raconte l'histoire d'un homme, Sushenya qui est accusé injustement d'avoir collaboré avec les allemands et trahit ses compagnons. Deux résistants sont chargés de l'exécuter mais les rôles se transforment lorsque l'un d'eux, après avoir été blessé mortellement, se retrouve à la charge de Sushenya qui, pour essayer de le sauver, le transporte sur son dos à travers la forêt. Mais au fur et à mesure que le temps passe, Sushenya se retrouve le seul survivant. N'ayant aucune chance de prouver la vérité, il est prisonnier de sa propre innocence : plutôt que de continuer à vivre dans une atmosphère de doute il décide de se tuer, aux côtés des deux partisans.

Sergei Loznitsa définit ses personnages de la façon suivante :

Sushenya est une figure *sainte*, très conscient et responsable de ses actions ; Burov est celui qui doute. Il est conditionné par son idéologie mais peut s'ouvrir aussi à l'autre pour essayer de le comprendre ; Voitik est le vilain de l'histoire. Sans scrupule, il est prêt à trahir ses compagnons pour sauver sa peau. Pour lui, le monde ne représente qu'un moyen ou un obstacle pour atteindre ses objectifs personnels.²⁸

Le réalisateur va traduire cette caractérisation à travers, non seulement l'action, mais aussi par l'utilisation du gros plan qui met en valeur les traits du visage. On peut rapprocher l'image que Loznitsa utilise du visage et de son envers — le dos — de la théorie philosophique d'Emmanuel Levinas fondée sur ce qui est *l'éthique de la responsabilité de l'autre*.²⁹ Sa pensée s'associe parfaitement à une analyse entre théologie et cinéma ou à l'étude d'un certain cinéma spirituel, car il soutient que c'est la rencontre avec l'autre qui peut nous ouvrir à la transcendance. Pour Lévinas, c'est l'autre qui nous révèle l'infini du mystère de l'humanité ; cette idée s'apparente à la façon dont Amédée Ayfre fit l'expérience avec le pauvre personnage de *Umberto D*.

Refusant l'idée de morale associée à l'éthique, Lévinas intègre la transcendance dans l'immanence et accepte l'idée d'une découverte de l'infini dans le monde réel. *L'absolument autre* est vers ce quoi tend le désir métaphysique.³⁰ Lévinas parle d' « épiphanie du visage » pour définir la révélation qui s'opère à l'intérieur de l'autre — à travers le regard.³¹ Lorsque le spectateur rencontre un visage en gros plan, il se passe d'abord *quelque chose* entre eux de l'ordre de l'éthique et qui est infini mais qui devient par la suite significatif. Du premier contact visuel qui touche la transcendance naît la proximité de l'autre.

Quand, par exemple, Sushenya sort du bureau nazi, il est filmé de dos et marche, courbé vers l'avant, comme s'il portait un fardeau sur ses épaules. Nous ne voyons pas son visage mais nous devinons ce qui se passe à l'intérieur de lui, à travers son pas trainant et son visage affaissé vers le sol. Lorsqu'il se retourne et regarde derrière lui, on peut dire qu'entre l'image et le spectateur s'ouvre la frontière de la transcendance : à travers l'épiphanie du visage se révèle alors le destin de Sushenya.



Sushenya se retourne et regarde le nazi qui l'a implicitement condamné à mort : *Dans la brume*.



Sushenya reprend son chemin, portant déjà sur son dos sa croix, immatérielle, qui devient corporelle, plus tard : *Dans la brume*.

Le gros plan du visage expressif au cinéma provoque souvent une identification avec le spectateur, ce que Bresson, par exemple, refusait. Pour lui, l'ambiguïté des choses du monde doit être respectée lorsqu'elles sont montrées à l'écran.

Quand Lévinas déclare qu'il existe dans l'expression originelle du visage un appel à l'interdiction du meurtre, il se réfère à une appréhension de l'autre à partir de sa genèse, antérieure à toute signification :

Le néant de la mort n'est-il pas nudité même du visage du prochain ? « Tu ne commettras pas de meurtre » est la nudité du visage. La proximité du prochain n'est-elle pas dans ma responsabilité pour sa mort ? Alors ma relation à l'Infini s'invertit en cette responsabilité. La mort dans le visage de l'autre homme est la modalité selon laquelle l'altérité par laquelle le Même est affecté, fait éclater son identité de Même en guise de question qui se lève en lui. [...] La relation avec l'Infini est la responsabilité d'un mortel pour un mortel.³²

Cette pensée de Lévinas qui propose une relation envers l'Infini à partir de la révélation de la mort dans le visage de l'autre s'applique à la scène de meurtre que Burov devait commettre sur Sushenya. Lévinas sous-entend un regard de l'un sur l'autre, sans parler d'un tiers. Sergei Loznitsa va lui aussi refuser d'engager le spectateur dans une relation dramatique avec les personnages à partir du classique champ-contrechamp. Au contraire, il utilise le hors-champ visuel, ce qui renforce l'expression de l'invisible dont les forces sont projetées vers un espace intangible. Lorsque Burov pointe son arme directement sur le visage de Sushenya,

nous ne voyons que celui de Burov. Sushenya nous tourne le dos, seul le son de sa respiration tendue se fait entendre. Accompagnant l'image du visage de Burov dont le fusil s'oppose au souffle de Sushenya, le temps semble à la fois suspendu et infini ; la durée de cet instant – Burov ne tire pas tout de suite à bout portant – révèle une hésitation de sa part. À ce moment là, il prend peut-être conscience de la responsabilité qu'il a envers l'autre.



La respiration de Sushenya comme introspection latente : il se retrouve abandonné à son destin.

Le miracle qui le sauve lui révèle qu'il est intrinsèquement condamné : *Dans la brume*.

On retrouve cette idée du temps chez Lévinas quand il déclare :

Que le temps dure comme une modalité psychique sans *doxa*, comme une durée qui n'est à aucun titre connaissance, qui dure sans égard pour la conscience qu'on peut prendre de la durée, conscience qui elle-même dure (la conscience de la durée est la durée de la conscience), et que cette durée ait néanmoins un sens, et même un sens religieux, le sens d'une déférence à l'Infini [...]. Le temps par-delà la conscience n'est-elle pas la modalité du psychisme où se défait l'événement ontologique ?³³

Le réalisateur refuse le sentimentalisme et préfère garder hors-champ l'expression terrifiée du visage condamné. On retrouve l'idée que Robert Bresson propose dans *Notes sur le cinématographe* pour ne pas tomber dans le cliché : "Approche inhabituelle des corps. À l'affût des mouvements les plus insensibles, les plus intérieurs."³⁴

L'intérieur est invisible et c'est son opacité qui engendre la possibilité d'une expression spirituelle. Sushenya est clairement un personnage christique qui se sacrifie en vue d'une rédemption. Il représente deux réalités ; d'abord il appartient à une culture qui a un sens de l'honneur et de la dignité très marqués. Il lui est impossible de vivre alors qu'on l'accuse de

quelque chose dont il n'est pas coupable, mais qu'il ne peut prouver. Il est donc condamné à vivre dans la honte d'une faute qu'il n'a pas commise. Pris entre un conflit intérieur et extérieur qui n'a pas de solution, il est aussi victime de la honte du survivant, comme l'a bien analysé Giorgio Agamben dans son essai sur Auschwitz.³⁵ Les allemands ont pendu ses camarades mais la perversité de l'ennemi lui a offert la vie sauve pour qu'il soit incriminé de collaboration par les partisans. Comment survivre avec cette double honte en lui ? Il ne faut pas montrer le visage de celui qui souffre car l'expression qui existe à la surface ne correspond jamais à ce qui est véritablement ressenti à l'intérieur.

Si *Dans la brume* accuse un style spirituel incontestable, c'est aussi grâce à la façon dont Loznitsa filme la nature et la relation de l'homme dans la nature. Dans sa *déclaration* sur le film, le réalisateur dit qu'il souhaitait représenter la forêt mystérieuse, comme dans les tableaux de Jacob van Ruisdael.³⁶ L'œuvre de ce peintre néerlandais du XVII^e siècle consiste surtout en la représentation de paysages orageux, renforçant ainsi le dramatisme de la réalité.



Jacob van Ruisdael, *Paysage forestier avec étang* (c. 1640). Musée des Beaux Arts de Houston.

Ce tableau de Ruisdael pourrait se rapprocher du mystère de la forêt de *Dans la brume*.

Loznitsa s'inspire de l'œuvre de Ruisdael pour montrer que le mystère de la nature accueille le mystère de l'homme. La spiritualité se dégage lorsque les protagonistes du film entrent en relation avec la force de la nature. La forêt est à la fois salvatrice et inquiétante à cause de tous les bruits qui l'envahissent mais *qu'on ne voit pas*, et qui créent une atmosphère angoissante pour le spectateur.³⁷ Au fur et à mesure que la nature se dévoile, les trois personnages vont aussi se révéler à travers les trois *flash back* qui ponctuent le récit. La traversée de la forêt

est d'autant plus difficile que Sushenya transporte le corps de Burov sur son dos. Loznitsa n'a pas peur d'assumer l'allégorie d'une figure christique qui porte sa croix et va jusqu'au bout de son destin.



Sushenya porte sa croix à travers la forêt pendant que Voitik fait le guet : *Dans la brume*.

La forêt finit par être le tombeau des trois protagonistes du film, la brume envahissant petit à petit la totalité de l'écran. De cette dernière image murée par le brouillard où apparemment il ne reste plus rien à voir, retentit soudain le son d'un coup de feu qui en rompt le silence. Le dernier plan est comme un long tableau qui nous révèle un au-delà inexprimable ; le réalisateur désincarne l'image et par cela même rend l'abstraction de sa surface encore plus spirituelle.

Loznitsa filme en temps réel la rédemption de Sushenya par le sacrifice. Il prépare son lit de mort en plan d'ensemble fixe pendant quatre minutes. Dans sa déclaration sur le film, le réalisateur écrit encore :

Du point de vue métaphysique on peut dire que le film s'intéresse à l'idée de comme l'état de non-être afflige la société, en guerre, et que l'état de non-être afflige tout individu dans la société, qui exige le sacrifice de ses membres. Le sacrifice de l'un d'eux est montré dans le film comme étant une possibilité d'arrêter l'expansion du fléau de mutuelle destruction. Lorsque le protagoniste comprend son destin et trouve le courage de l'accepter, il acquiert une sagesse existentielle.³⁸

Dans cette dernière séquence, on retrouve l'idée de temps qui permet à l'un un engagement vis-à-vis de l'autre. Avant de se suicider, Sushenya rend une dignité aux corps de Burov et

Voitik en les couchant déceimment sur le sol. Ces dernières images font tout de suite penser à l'Évangile de Matthieu quand dans le sermon sur la montagne, Jésus Christ déclare :

Vous avez entendu qu'on a dit : « aime ton prochain, et hais ton ennemi » .

Eh bien moi, je vous dis : « aimez vos ennemis ; priez ceux qui vous pourchassent » .³⁹

Nous sommes ici en pleine présence du sacré qui transcende la conscience égologique.

Si *Dans la brume* est un film qui allie l'esthétique du sacré au style spirituel, c'est aussi en grande partie dû à la façon dont Loznitsa fait ressortir le *souffle* de Sushenya. Les images respirent dans *Dans la brume*. Le souffle est un principe spirituel par excellence, qui relève de la vie, du sacré et qui est invisible. Il peut se faire entendre, et prendre une place fondamentale dans le récit. La première fois que la respiration de Sushenya est mise en valeur, c'est au moment où Burov l'oblige à creuser sa tombe dans la forêt et le met en joug pour l'assassiner. Debout dans la nuit, les deux hommes sont face à face ; l'un droit, retient son souffle ; l'autre, de dos dans l'image, vacille et respire profondément, en attente de sa sentence. La respiration de Sushenya entre en résonance avec celle de la nature. Soudain, comme par miracle, un bruit distrait Burov qui se retourne. Une balle de l'ennemi l'atteint et c'est lui qui devient la victime.

Dans la brume de Sergei Loznitsa est un des exemples qui montre bien que le style spirituel continue présent dans le cinéma contemporain dont les références religieuses sont toujours allégoriques, jamais illustratives. Ne faisant pas partie d'un genre, le style spirituel a l'avantage de pouvoir se renouveler sans cesse, son esthétique ayant pour origine l'unique choix du réalisateur (en dialogue avec le reste de l'équipe).

Alain Bergala montre que la révélation du sacré et du spirituel diffère entre Rossellini et Kiarostami : le premier croit que le miracle est une manifestation du sacré, c'est-à-dire qu'en introduisant une fracture dans le quotidien pour le déstabiliser, il en fait un signe concret de sa manifestation. Pour Kiarostami, au contraire, la présence du sacré dans le monde est réservée :

Le sacré s'y présente le plus souvent comme une épiphanie discrètement troublante par son imprévisibilité et la soudaine transformation qu'elle fait subir au monde, mais cet

événement qui affecte le visible reste toujours assignable à un phénomène naturel, juste un peu trop raide ou accéléré, ou improbable dans les conditions de son surgissement.⁴⁰

Le style spirituel a de multiples expressions au cinéma. Pour certains, le monde ne cache rien en soi, et c'est donc dans sa visibilité qu'il faut découvrir la grâce (de Dieu ?). Pour d'autres, le sacré se trouve dans la « brume de la réalité » et c'est à partir de l'invisibilité que se dévoile le style spirituel de l'œuvre.

Analyser le style spirituel d'un film soulève toujours de nombreuses interrogations car, n'étant pas déterminé, son expression est souvent changeante et abstraite. Cette indétermination produit une relation trinitaire entre image, sacré et spectateur. C'est peut-être grâce à cette rencontre que s'établit le *style spirituel du cinéma*.

1. Jean-Paul Curnier, *Montrer l'invisible* (Toulouse : Actes Sud, 2009), 91.

2. Le choix de ces auteurs n'exclue en aucun cas d'autres propositions aussi pertinentes que celles proposées dans le texte. Notre sélection repose en grande partie sur la pertinence à chercher — et découvrir — un style spirituel à partir de réflexions qui sont aujourd'hui acceptées par les théoriciens du cinéma. Mais il est évident que pour approfondir cette étude, il faudrait inclure Henri Agel, André Bazin, Carl Dreyer et Paolo Pasolini entre bien d'autres encore, sans parler de tous les auteurs modernes et contemporains qui s'intéressent à la question comme Ingmar Bergman, Andrei Tarkovski, Eric Rohmer, Bruno Dumont, Jean-Pierre et Luc Dardenne, etc. Cela signifie que la question est bien présente aujourd'hui.

3. L'esthétique cinématographique du sacré peut se rapprocher de l'esthétique pictural du sacré à plusieurs points de vue : entre autres, le gros plan fixe d'un visage rappelle l'icône Chrétien orthodoxe bien comme la lumière intérieure qui se dégage des corps représentés et qui préfigurent la transfiguration. Cette esthétique du sacré est aujourd'hui dépassée, en particulier lorsqu'il s'agit d'humanisme spirituel.

4. Malheureusement, certains réalisateurs retirent le caractère véritablement spirituel en faisant des clichés comme Terrence Malick dans *The Tree of Life - L'arbre de vie* (2011), par exemple. Il impose un *pseudo* style spirituel en utilisant de nombreux effets visuels abstraits et gratuits qui sous-entendent un esprit supérieur lié à la création. Le spectateur est ébloui par le beauté de ces effets spéciaux qui sont totalement vides de sens.

5. Jean-Michel Frodon, « Quel vent souffle où il veut ? A propos d'Un condamné à mort s'est échappé de Robert Bresson », in *Croyances et sacré au cinéma*, ed. Agnès Devictor et Kristian Feigelson (Condé sur Noireau: Cinémaction Charles Corlet, 2010), 179.

6. Nous faisons référence à une transformation qui s'opère à l'intérieur de celui ou celle qui fait l'expérience du sacré ou simplement qui vit une expérience spirituelle. L'impression de la rencontre a besoin d'aller en profondeur pour empreindre, si ce n'est l'âme, ce sera le corps psychique. Les conséquences de cette rencontre se manifestent *à posteriori*, à partir de prises de conscience qui se révèlent au spectateur lorsqu'il se retrouve dans le monde réel. Nous verrons plus loin l'exemple présenté par Amédée Ayfre après avoir vu *Umberto D.* (1952) de Vittorio De Sica.

7. Cependant, si le spirituel se révèle dans le temps, l'image n'est pas nécessairement contemplative.

8. C'est la preuve que lorsqu'il tombe dans le stéréotype, et que son expérience est immédiate, le style spirituel perd son authenticité et devient artificiel.

9. Amédée Ayfre, « Un réalisme humain », *Revue internationale de filmologie* 18-19 (1954) : 182.

10. *L'image-fait* est un concept proposé par André Bazin dans son essai sur « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la libération ». Il écrit à propos de *Païsa* : « Fragment de réalité brute (le plan), en lui-même multiple et équivoque, dont le « sens » se dégage seulement *à posteriori* grâce à d'autres « faits » entre lesquels l'esprit établit des rapports. » André Bazin, *qu'est-ce que le cinéma ?* (Paris : Les Éditions du Cerf, 1994), 281.

11. Ayfre, « Un réalisme humain », 177.
12. Ayfre, « Cinéma et présence personnelle » in *Cinéma univers de l'absence ? Le sort de la personne dans l'œuvre filmique* (Toulouse : PUF, 1960), 54-55.
13. Ayfre, « Cinéma et présence du prochain », *Esprit* 249 (1957): 639.
14. Ayfre, « Conversion aux images ? », in *un cinéma spiritualiste*, ed. René Prédal (Paris : Éditions du Cerf, 2004), 63.
15. Philippe Rocher, « La cinéphilie chrétienne: Amédée Ayfre (1922-1964), sulpicien et critique de cinéma », in *Cahiers d'Études du Religieux – Recherches interdisciplinaires. Monothéismes et cinéma* (2012), <http://cerri.revues.org/1067#bodyftn31>.
16. Le contrepoint utilisé par Robert Bresson c'est, par exemple, l'accompagnement sonore de l'image qui se propose de renforcer sa présence au lieu de l'aplatir (sous une musique sentimentale par exemple). Mais le contrepoint peut aussi être créé à partir du montage : par exemple, c'est le montage qui créera le mouvement et non la caméra.
17. Susan Sontag, « Spiritual Style in the Films of Robert Bresson », in *Against Interpretation and Other Essays* (New York : Picador, 2001), <http://www.coldbacon.com/writing/sontag-bresson.html>.
18. Ces ruptures sont souvent des *contrepoints*, comme par exemple lors d'un dialogue entre deux personnages dans une rue, c'est le son des voitures et le bruit urbain qui sont privilégiés au lieu des mots, pratiquement inaudibles.
19. Ibid.
20. Ibid.
21. Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* (Paris : Gallimard, 1988), 44.
22. Paul Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer* (Massachusetts : Da Capo Press, 1972), 159-62.
23. Idem, 27.
24. Maria Consuelo Maisto, « Cinematic Communion ? *Babette's Feast*, Transcendental Style and Interdisciplinarity », in *Imag(in)ing Otherness: Filmic Visions of Living Together*, ed. S. Brent Plate and David Jasper (Atlanta : Björn Krondorfer, 1999), 90.
25. Gottfried Leibniz propose une théorie des « petites perceptions » pour différencier la perception consciente de la totalité, de la perception inconsciente des parties qui la compose. Cf. Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain* (Paris : Flammarion, 1993).
26. Traduit par moi-même de l'original : « The everyday [...] rejects all the biased interpretations of reality, even if they are such conventionally acceptable "realistic" techniques as characterization, multiple point-of-view camerawork, telltale sound effects. In the everyday nothing is expressive, all is coldness. » Schrader, *Transcendental Style in Film*, 39.
27. Il serait par exemple intéressant de voir pourquoi la figure de l'icône est récurrente dans l'œuvre des cinéastes russes.
28. Sergei Loznitsa, « Statement », <http://inthefog-movie.com/thefilm.php?ln=en>.
29. Cf. Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* (Paris : Livre de Poche, 1987).
30. Ibid., 21.
31. Ibid., 218.
32. Emmanuel Lévinas, *Dieu, la mort et le temps* (Paris : Grasset, 1993), 132-33.
33. Ibid., 130-31.
34. Bresson, *Notes sur le cinématographe*, 46.
35. Cf. Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz* (Paris : Rivages, 2003).
36. Loznitsa, « Statement ».
37. À ce propos, voir l'étude sur le concept d'atmosphère de l'auteur : *A Atmosfera no Cinema. O Caso de « A Sombra do Caçador » de Charles Laughton entre onirismo e realismo* (Lisbonne : Fundação Calouste Gulbenkian, 2005).
38. Ibid.
39. Mt 5,43-44, in *La Bible* (Paris : Bayard, 2001), 1985.
40. Alain Bergala, « De l'épiphanie dans le cinéma de Kiarostami et de Rossellini » in *Croyances et sacré au cinéma*, ed. Agnès Devictor et Kristian Feigelson (Condé sur Noireau : Cinémaction Charles Corlet, 2010), 200.