

À la recherche d'un spiritualisme cinématographique

*Anne-Marie BARON**

Résumé : Cet article propose quelques exemples d'interprétations filmiques pour inciter à mettre en évidence un spiritualisme cinématographique, tel qu'il est théorisé par Paul Schrader. Il définit d'abord le « style transcendental » selon ce dernier, puis montre la mythocritique en acte et, enfin, expose les moyens de l'analyse stylistique.

Mots clés : spiritualisme, style transcendental, mythocritique, références bibliques, simplicité, euphémisme (*understatement*), excès (*overstatement*)

Un critique de cinéma consciencieux applique certaines règles pour rendre compte d'un film : présenter son réalisateur et situer le film dans sa carrière, le résumer sans trop dévoiler l'intrigue, analyser ses thèmes et sa mise en scène, estimer d'abord leur conformité ou non aux thèmes habituels du cinéaste et enfin évaluer sa qualité en essayant d'argumenter et d'être le plus objectif possible. Il est rare que le critique en question s'aventure au-delà. Certes, il peut exprimer plus ou moins d'enthousiasme ou au contraire de réserves, mais les approches biographiques, culturelles, politiques ou personnelles ne suffisent pas pour certains types de films. Il s'agit aussi d'aller chercher, d'une part, le sous-texte du film, les mythes auxquels il se réfère, les textes qu'il cite ou convoque plus ou moins explicitement et, d'autre part, la tonalité

* Anne-Marie Baron est Docteur ès lettres, critique de cinéma et présidente de la Société des amis d'Honoré de Balzac.

d'ensemble du film, son style, c'est-à-dire, selon Heinrich Wöfflin (1992 : 13) : « une forme de présentation », la forme artistique, commune à diverses cultures, qui lui permet d'atteindre la dimension du « Tout Autre », décrite par Rudolf Otto (1995 [1917]). Car le cinéma n'est pas seulement le « signifiant imaginaire » défini par Christian Metz (2002 [1995]) d'après Freud et Lacan, qui suscite une croyance paradoxale comme le rêve ou l'hallucination, il relève du monde « imaginal », ce monde intermédiaire qui, pour Henry Corbin (1979), spiritualise le réel et matérialise le spirituel en donnant vie à nos fantasmes les plus enfouis, à nos aspirations les plus hautes.

Je voudrais proposer quelques pistes pour des explorations plus approfondies. Car un certain cinéma exige une culture non seulement cinématographique, mais générale, et une approche beaucoup plus large. Mais il est rare qu'on explique aux critiques comment l'atteindre et l'analyser. Je n'ai pas cette prétention, mais je voudrais simplement proposer quelques exemples d'interprétations filmiques pour inciter à l'analyse stylistique des moyens du spiritualisme cinématographique théorisé par Paul Schrader. Cet article définira d'abord le « style transcendental » selon Paul Schrader, puis montrera la mythocritique en acte et enfin, exposera les moyens de l'analyse stylistique.

Le style transcendental

Pour Susan Sontag (1969), chaque époque doit réinventer sa spiritualité, c'est-à-dire ses projets, sa terminologie et ses idées de comportements visant à résoudre les douloureuses contradictions structurelles inhérentes à la condition humaine dans son rapport à la transcendance. Tous les arts ont cette obligation et le cinéma ne fait pas exception à la règle. Conçu à l'origine comme un divertissement populaire, il ne tarde pas à mériter le nom de « Septième art » par sa découverte des moyens expressifs les plus aptes à lui conférer dignité et spiritualité. Il comporte donc, comme tous les autres, une part de sacré. La spiritualité, dans l'acception la plus générale de ce mot, désigne :

[...] une qualité de l'esprit dégagé des apparences sensibles, une attitude, ou plutôt une gamme d'attitudes, qui peuvent prendre appui sur le spiritualisme mais qui

visent avant tout à arracher l'homme intérieur au déterminisme des circonstances et à l'ouvrir à un ailleurs qui n'a pas besoin d'être métaphysiquement défini. (Milner, 1998 : 6.¹)

Une aspiration universelle de l'âme, une expérience intime, la prescience d'un ordre transcendant qui dépasse l'être sensible, mais lui donne l'espoir de l'entrevoir ou de le ressentir. Le sens du mot spiritualisme s'élargit du même coup, désignant une notion métaphysique qui suppose une distance, destinée ou non à être comblée, entre la matière et l'esprit.

Des cinéastes comme Jean Epstein ou Marcel L'Herbier ont magnifié le divertissement populaire muet des premiers temps et l'ont rendu capable, par l'expressivité de ses images, de rivaliser avec les autres arts. Mais l'arrivée du parlant favorise le grand spectacle commercial qui abuse du son, puis la couleur exacerbé cette tendance, que l'augmentation de la taille des formats pousse jusqu'à la mégalomanie. Paul Schrader, cinéaste américain né en 1946, a cherché au cinéma les valeurs d'une enfance très religieuse. Il appelle « style transcendental » :

[...] un style cinématographique capable de porter l'humain, le relatif, l'émotionnel et la compréhension plus loin que l'humain, jusqu'à toucher le principe transcendant, infigurable, de l'ensemble de ce qui est : le Transcendant comme tel. (Schrader, 2022 : 11–12.)

Ce style est « une forme représentative filmique générale exprimant le Transcendant » (*ibid.* : 29). Il substitue aux « moyens riches » du cinéma narratif destiné à favoriser l'empathie du spectateur – actions rapidement enchaînées, mouvements de caméra, gros plans, couleurs, musique – des « moyens pauvres » qui favorisent l'introspection : les pauses, le plan-séquence méditatif, l'élimination des éléments expressifs de l'expérience humaine, la quotidenneté répétitive, les images frontales, puis y

¹ Pour Antoine Faivre (2013 : conférence non publiée), « Spiritualité désigne l'existence réelle, en nous, d'une dimension fondamentale – un noyau ultime –, et/ou l'expérience vécue qui actualise celle-ci en suivant, ou non, des méthodes techniques d'entraînement. Cette désignation et cette expérience se déclinent différemment selon le cadre contextuel, qu'il relève d'une théologie dogmatique, ou d'une idée de transcendance non confessionnelle, ou même d'une idée d'immanence ».

introduit la *disparité* c'est-à-dire la mise en évidence de la tension entre l'expérience visuelle et la dimension de transcendance qui toujours la hante et enfin la *stase* :

[...] cette scène immobilisée, pétrifiée, hiératique, qui fait suite à l'action décisive et clôt le film. Elle donne une vision renouvelée du monde extérieur cherchant à suggérer l'unité profonde de tout ce qui est. (Schrader, 2022 : 136).

La séquence du don des Dix Commandements dans le film de Cecil B. DeMille (1956) ou l'Arche d'alliance en or d'Indiana Jones et ses miracles spectaculaires dans *Les Aventuriers de l'Arche perdue* de Steven Spielberg (1981) ne donnent pas à ces films, malgré leur contenu, un style transcendental, mais la solitude et la douleur du curé de campagne de Georges Bernanos, transposées par Robert Bresson (1951), ressortissent à ce style sobre et dépouillé qui nous élève vers le Tout Autre.

Analyse du contenu : une mythocritique en acte

L'analyse de films appartenant à des genres et des courants différents, à des époques différentes va montrer comment éléver le niveau de la critique cinématographique au-dessus de l'appréciation du jeu des acteurs, des prouesses techniques du chef opérateur, du rendu des décors, etc... – autant de choses qui sont pour Bresson des « paravents » – en se rendant attentif aux symboles et aux allégories plus qu'aux personnages et aux péripéties des films. En y cherchant aussi l'intertextualité, intimement liée au mysticisme, mysticisme religieux, mystique de l'amour, vision mystique de l'artiste comme inspiré au sens le plus fort. Car il y a dans toute œuvre d'art – et le cinéma est le grand art de la modernité – une énergie subtile qui ne provient ni d'éléments purement techniques, ni d'éléments doctrinaux, politiques, religieux ou métaphysiques, mais d'une sensibilité viscérale à toutes les formes de culture comme expressions de l'humanité. L'intrigue d'un film, les caractères de ses personnages, les détails de son décor, son contexte historique ou politique sont des symptômes de questions plus générales, de contextes plus larges précédant les dimensions socio-historique, psychologique et stylistique qui dictent les analyses idéologiques. Une perspective comparatiste très ouverte permet d'explorer l'intertextualité et d'approfondir les questions mythico-

religieuses auxquelles le cinéaste se réfère plus ou moins explicitement et qu'il traite de façon patente ou latente. Quand cette référentialité n'est pas affichée d'emblée par le titre comme dans *Le Décalogue* de Krzysztof Kieślowski, cycle de dix films de 52 mn chacun environ réalisé en 1987–1988 pour la télévision polonaise et illustrant chacun des Dix Commandements, elle peut être plus diffuse, plus cachée et reste donc à dévoiler et à expliciter :

Mise en abyme réflexive, contrepoint dramatique, exergue interprétatif, matrice parodique, élément de dialogue, la présence diversifiée du texte biblique relance le désir des cinéastes comme des spectateurs. (Billon, 2016 : 156.)

Avant tout, les prénoms des personnages, toujours déterminés et déterminants, sont donc à décrypter. En particulier dans le cinéma israélien où les prostituées se nomment souvent Tamar, les lutteuses Judith ou Esther. En France, Eugène Green modèle sur la Bible l'intrigue de son film *Le Fils de Joseph* qui analyse le cas d'un adolescent en crise. Cinq chapitres la structurent, Le sacrifice d'Abraham, Le Veau d'or, Le sacrifice d'Isaac, Le charpentier et La fuite en Égypte. Sans entrer dans les détails des péripéties, disons seulement qu'elles répondent aux structures fondamentales de l'imaginaire humain explorées par la psychanalyse : l'Œdipe et la maternité, la recherche du nom du père, la loi qu'il doit incarner par sa rigueur morale sous peine d'être indigne et les affinités électives, plus sûres que la parenté génétique. C'est le propre des grands textes d'être lumineusement clairs. Le réseau d'allusions bibliques est donc centré sur le mythe de la ligature d'Isaac et la mise en scène évoque un mystère au sens religieux et sacramental du terme, mais aussi au sens médiéval et théâtral d'une succession de tableaux animés et dialogués tirés de récits et de légendes dont l'imagination et la croyance populaire sont nourris, la Passion du Christ en général. Surnaturel et réalisme s'y côtoient, comme ici par des séquences en plans fixes, filmées frontalement, avec très peu de mouvements, mais une importance capitale accordée aux dialogues. Green conserve une diction théâtrale, lente, rythmée, avec articulation des liaisons. Mais ce phrasé – qui fait reconnaître immédiatement la facture du cinéaste – sert ici une véritable épiphanie : la rencontre de trois êtres de bonne volonté au milieu du cynisme ambiant. Green suspend non seulement notre incrédulité, mais notre amertume devant la brutalité des puissants, par une foi

simple et pure dans la nature humaine. L'art sert de truchement à la révélation. Que ce soit la visite au Louvre, la présence du *Sacrifice d'Abraham* du Caravage sur le mur bleu de la chambre de Vincent ou le raffinement de la musique baroque des XVI^e et XVII^e siècles de Mazzocchi, Cavalieri et Otradovic, l'art permet la contemplation qui élève l'âme et révèle à Vincent les émotions que la vie lui a refusées. Réconcilié avec sa mère, il est prêt à tout faire pour reconstituer la Sainte Famille. Dans cette parabole moderne, esthétique et morale forment une harmonie parfaite qui mène au sublime en initiant à l'univers des émotions humaines à travers les textes sacrés. On peut dire que par la simplicité des moyens cinématographiques employés, Eugène Green illustre ici parfaitement le style transcendental.

En revanche *Les Moissons du ciel* (1979) s'en écarte par le luxe des images de cette majestueuse nature américaine, magnifiée par la photo de Nestor Almendros et Haskell Wexler, par la poésie panthéiste de l'ensemble soulignée par les variations d'Ennio Morricone sur la musique d'*Aquarium* de Saint-Saëns. Les références bibliques, moins explicites n'ont pas été perçues par la critique qui n'avait vu dans l'intrigue qu'une histoire simple, familiale, « vaguement biblique ». Elle n'avait pas décelé l'origine précise de l'histoire de Bill et d'Abby, quittant une vie de misère à Chicago pour faire les vendanges au Texas, et accueillis avec bienveillance par un riche propriétaire terrien : l'histoire d'Abraham et de sa femme Sarah qu'à deux reprises, dans la Genèse, il fait passer pour sa sœur auprès du Pharaon d'abord², puis

² D'abord nommée Saraï (princesse), Sarah épouse Abraham, alors nommé Abram. Quand ils quittent la ville d'Ur, ils s'installent d'abord dans la ville de Harran. Puis YHWH ordonne à Abram de quitter Harran. Leur destination, le pays de Canaan, étant frappée par la famine, ils se réfugient en Égypte. Mais Abram, craignant que la beauté de Saraï ne mette sa propre vie en danger, lui demande de dire qu'elle est sa sœur. Les Égyptiens chantent les louanges de sa beauté au Pharaon, qui se l'attribue pour femme et couvre Abram de cadeaux. Dieu inflige alors de grands maux au Pharaon, et celui-ci renvoie Saraï et Abram qu'il a deviné être son époux (Gn 12, 10-20).

au près d'Abimelech³. Terrence Malick, lui, imagine une intrigue où le couple se fait passer par peur pour frère et sœur, mais n'est pas démasqué par le pharaon – en l'occurrence le riche fermier interprété par Sam Shepard – et demeure à la ferme tandis que Bill (Richard Gere) laisse la jeune femme (Brooke Adams), épouser son propriétaire, dont elle devient amoureuse. Mais cette indigne supercherie va entraîner des conséquences terribles, comparables aux dix plaies d'Egypte envoyées par Dieu au pharaon ou à une Apocalypse. La dimension si envoûtante du film lui vient de cette présence du Mal biblique sous les trois formes analysées par Paul Ricœur : le péché – le mal commis –, la souffrance – le mal subi – et la mort. La culpabilité est ici redistribuée, le couple, responsable de tromperie délibérée, ayant agi de façon immorale et répréhensible à l'égard d'un homme bon et très malade. La souffrance subie par tous est le châtiment divin qui frappe de différents maux les hommes et la nature nourricière : violence, maladie et double tragédie que constitue l'invasion des sauterelles pour le fermier – qui voit son exploitation ruinée et découvre la véritable nature du lien unissant sa femme à Bill – et à plus long terme pour Bill lui-même. Le fermier demande d'ailleurs à Bill quelles avaient été ses intentions presque dans les mêmes termes qu'Abimelech à Abraham. Confondant les trois formes du mal, les mythes bibliques de la Genèse et de l'Apocalypse (présente dès le début du film dans les prédictions funestes de Ding Dong à bord du train répétées par la jeune Linda et par des plans récurrents de sauterelles) sont ici actualisés et détournés puisque Bill devient un chevalier fatal, une image diabolique de mort associée au rouge des avions – les oiseaux – et de sa moto – le cheval – et joint au mensonge un meurtre, causant la perte générale. Terrence Malick nous confronte ainsi au côté ténébreux de la nature humaine et au mystère insoudable de l'origine du Mal. L'emploi systématique de la profondeur de champ, des panoramiques et des plans de très grand ensemble est le signe de ce tragique infini du Mal.

³ La même situation se reproduit quand Abraham va dans la ville de Guérar, et présente Sarah comme sa sœur au roi Abimelech. Le roi enlève Sarah, mais avant qu'il ne la touche, Dieu lui apparaît en songe et le menace de mort s'il ne la rend pas à son époux. Le lendemain, Abraham déclare que Sarah est sa demi-sœur par son père, et qu'il craignait d'être tué à cause de sa femme dans cette ville impie. Abimelech rend Sarah, et lui offre de l'argent pour la réhabiliter (Gn 20, 2-13).

De même dans *Babylon* de Damien Chazelle (2022), autre film très spectaculaire et non transcendental, les allusions au schéma apocalyptique n'ont pas frappé la critique, attentive seulement aux mythes du vieil Hollywood. Or, si dès les premiers temps, le cinéma muet applique la métaphore de Babylone à Hollywood dans *Intolérance* de Griffith, Damien Chazelle actualise encore cette riche imagerie pour évoquer les excès de ce nouveau métier en plein essor. Il s'inspire du genre apocalyptique, qui, né pendant l'exil des Hébreux à Babylone, caractérise, d'Ezéchiel à Daniel, puis à Jean, tout texte eschatologique visionnaire qui contient une révélation exprimée en langage symbolique, d'essence prophétique, après la dénonciation des excès, des profanations et des vices d'une époque. Ici, au milieu du chaos ambiant, trois voix prophétiques représentent Jean de Patmos : l'acteur vedette Jack Conrad (Brad Pitt), qui croit si fort en l'avenir technique du septième art, la critique au nom surdéterminé Elinor St. John (Jean Smart) dont la magnifique tirade finale est censée consoler Jack de son insuccès en lui faisant entrevoir une forme d'immortalité et Manny Torres (Diego Calva) qui, dans une séquence hallucinatoire à la fin du film, voit à la fois l'apothéose du cinéma et la fin du rêve hollywoodien en images de synthèse qui rappellent *2001 l'Odyssée de l'espace*, c'est-à-dire le cinéma réduit à néant par le numérique. La descente aux enfers présidés par le dealer Le Comte (Tobey Mac Guire), la présence massive des animaux, l'extraordinaire séquence du serpent dans le désert – qui rejoue l'affrontement de la femme et du dragon au fameux chapitre 12 de l'Apocalypse⁴ – font de Nellie, avec ses cheveux roux, une figure symbolique ambivalente : l'incarnation de la femme vêtue de soleil ou de la femme au dragon, la grande Prostituée, montée sur la bête écarlate, « pleine de noms de blasphèmes », emblème des cités maudites Babylone et Rome et

⁴ « Un grand signe apparut dans le ciel : une femme revêtue du soleil, la lune sous les pieds, et une couronne de douze étoiles sur la tête. Elle était enceinte et elle criait dans le travail et les douleurs de l'enfantement. Un autre signe apparut dans le ciel : et voici, un grand dragon rouge feu qui avait sept têtes et dix cornes, et sur ses têtes sept diadèmes. Sa queue entraînait le tiers des étoiles du ciel et les jetait sur la terre. Le dragon se tint debout devant la femme qui allait enfanté, afin de dévorer son enfant, dès qu'elle l'aurait enfanté. Elle enfanta un fils, un mâle qui doit faire paître toutes les nations avec un sceptre de fer. Et son enfant fut enlevé vers Dieu et vers son trône. Et la femme s'enfuit au désert, où elle avait un lieu préparé par Dieu, afin d'y être nourrie pendant 1260 jours » (Ap 12, 1-6).

symbole de la nature humaine inconsciente et corrompue qui se livre au mal. Au milieu des magnats d'Hollywood, premiers représentants de cette corruption, le pur et bienveillant Mannie serait alors l'Agneau de Dieu qui tente sans cesse de sauver Nellie de la perdition et d'enchaîner le démon. Mais il ne peut empêcher qu'elle ne soit jugée, laissée dépouillée et nue, jusqu'à ce que s'accomplissent les paroles de Dieu, car « La femme que tu as vue, c'est la grande ville qui exerce la royauté sur les rois de la terre » (Ap. 17, 18). De même que Kenneth Anger raillait férolement en 1975, dans son pamphlet *Hollywood Babylon*, le puritanisme des cagots, Chazelle, par cette somptueuse et folle reconstitution du strass et des paillettes, restitue le pouvoir de fascination qu'a pu exercer cet univers exaltant. Ses allusions précises à l'Apocalypse donnent au film une profondeur peu commune et un symbolisme saisissant. D'une brûlante actualité dans son historicité même, il parle d'aujourd'hui, dresse le panorama d'un monde en pleine décadence et nous plonge dans les tréfonds les plus sombres de l'âme humaine.

Quentin Tarantino, lui, relèverait davantage de la mystique juive car il adopte, me semble-t-il, une conduite qui vise à réaliser l'ambition immodérée de réparer le monde. *Tikkun olam* comme dans la Kabbale d'Isaac Louria (1534–1572). Avec sa mystique personnelle des nombres et des lettres et son souci de véritable thérapeute, il relit l'histoire des États-Unis en défendant les individus fragiles, les oubliés de nos sociétés désarçonnées et de nos démocraties cyniques, accomplissant ainsi sa *mitzvah* (bonne action, mission) d'homme civique et vertueux en lutte contre le Mal ; il cite d'ailleurs volontiers – en les remaniant un peu – des textes clés, Ezéchiel 25, 17 en particulier dans *Pulp Fiction* (1994) et dans *Django Unchained* (2012) :

J'abattraï alors le bras d'une terrible colère, d'une vengeance furieuse et effrayante sur les hordes impies qui pourchassent et réduisent à néant les brebis de Dieu. Et tu connaîtras pourquoi mon nom est l'Éternel quand sur toi s'abattra la vengeance du Tout-Puissant ! (Ez 25, 16-17.)

La Bible, qu'il cite dans tous ses films, lui permet de changer, par ses contes, le cours de l'Histoire. Car les drames collectifs ou individuels qui ont endeuillé le XX^e siècle nous ont montré que le Mal était incarné dans le monde. Avec un idéalisme enthousiaste,

Tarantino réécrit l’Histoire de son pays à travers ses drames les plus saillants – l’esclavage dans *Django Unchained*, la Deuxième Guerre Mondiale dans *Inglourious Basterds* (2009) – comme si le cinéma, au lieu de servir comme à Goebbels d’arme de propagande ou comme aujourd’hui de manifeste social, pouvait venger les victimes et réparer le monde. Jouant en permanence avec les émotions du spectateur, qu’il bouleverse et amuse à la fois, il prend par rapport aux événements une distance ludique et plonge dans l’imaginaire collectif pour en désamorcer les traumatismes. Il réalise ainsi des films déliants et pleins d’espoir, des contes de fées modernes bourrés de références cinématographiques obsessionnelles, dont l’art sort vainqueur comme par « enchantement » (Tolkien, 2013)⁵ pour conjurer le Mal.

Once Upon a time in Hollywood, neuvième film de Tarantino, sorti aux États-Unis le 9 août 2019, 50^{ème} anniversaire de l’assassinat tragique de Sharon Tate, et en France le 14 août, est un signe fort. Faisant de cette exécution barbare un véritable mythe fondateur – qui conjoint les thèmes de la naissance et du meurtre originel –, le cinéaste conjure le *fatum* en mixant les mythologies biblique et germanique par le truchement d’un autre David, voire, comme Wagner, d’une Valkyrie (bicéphale et inattendue) ou d’un nouveau Siegfried, qui crache du feu à la place du dragon des *Niebelungen* de Fritz Lang. Les *losers* reprennent le dessus ! À la fois vengeance imaginaire et réparation symbolique, ce film nostalgique et jubilatoire dans lequel l’ironie tragique se mêle au suspense hitchcockien parvient à satisfaire par la fiction, sans jamais se prendre au sérieux, « notre besoin de consolation [...]]

⁵ Mot que Tolkien préfère à celui de magie, car Tarantino a adopté une écriture, celle des contes, qui, selon Tolkien, ne sont nullement réservés aux enfants et n’appartiennent nullement au passé. Nous pouvons toujours, précise le romancier d’Oxford, « dessiner une nouvelle feuille pour l’Arbre des Contes », « replanter la graine de l’arbre dans n’importe quel sol ». Le très catholique Tolkien entendait par ses récits nous délivrer des laideurs de la civilisation industrielle, et nous permettre de croire à un triomphe imaginaire sur la mort comme le fait l’Évangile, seul conte qui vaille à ses yeux la peine d’être raconté, parce qu’il retrace la grande histoire du dialogue divin avec les hommes. Ce qui lui importe, c’est tout d’abord le sentiment d’évasion immédiate que procure le conte dès son ouverture, puis ce sentiment de « rétablissement » (*recovery*), de guérison par lequel le sujet se réconcile avec le monde en le redécouvrant sous un nouveau jour ; enfin, la consolation, catharsis propre aux « fins heureuses » (*happy endings*).

impossible à rassasier » (Stig Dagerman). Il est clair que si ces deux derniers films utilisent l'imagerie biblique, ils relèvent clairement de l'« excès » ou de la « grandiloquence » (*overstatement*) par leur recours aux moyens les plus riches de la mise en scène : rythme endiablé, couleurs, musique etc.

La forme : l'analyse stylistique

Le style transcendental, lui, relève de l'« euphémisme » (*understatement*) par la pauvreté des moyens et la modestie des sujets traités. Ainsi la plus simple histoire d'amour, pour nous émouvoir, doit prendre une tournure mystique. Car tout romancier et tout cinéaste sait qu'il y a une mystique de l'amour qui illumine certaines rencontres et métamorphose ceux qui en font l'expérience. Leo McCarey l'a mis en scène avec la séquence de la visite à la grand-mère du dandy Michel Marnay dans *Love Affair* (*Elle et lui*, 1939), reprise dans la version de 1957 *An Affair to Remember* (*Elle et lui*, 1957), où la prière dans la chapelle élève l'intrigue amoureuse et l'oriente vers un dénouement d'abord tragique, puis miraculeux qui suscite l'émotion. Douglas Sirk donne à des mélodrames comme *Magnificent Obsession* (Le Secret magnifique, 1954) ou *All That Heaven allows* (Tout ce que le Ciel permet, 1955) une tonalité clairement spirituelle qui rend ces films inoubliables. Dans *La Fin d'une liaison* de Neil Jordan – adapté il est vrai du roman éponyme de Graham Greene –, le serment de Sarah Miles de ne plus revoir son amant Maurice Bendrix (qui rappelle le serment fait par Clelia de ne plus revoir Fabrice dans *La Chartreuse de Parme* de Stendhal) au moment où elle le croit mort et considère sa survie comme un miracle, relève d'un mysticisme amoureux qui donne au film sa tonalité mystique et annonce sa fin tragique. Si le fait de sortir indemne d'un immeuble bombardé peut sembler miraculeux, l'art d'un cinéaste doit être de présenter toute rencontre comme un miracle, même si l'amour est de très courte durée. Le scénario de Noel Coward pour *Brève rencontre* de David Lean (1946) le suggère fortement – sans référence explicite à une quelconque spiritualité – par l'intensité des regards des deux protagonistes réunis par le hasard dans une gare et destinés à être fatallement séparés par leur vie bourgeoise respective. La fulgurance de la passion ne laisse place qu'au tragique infini d'un quotidien sans amour. Comme dans *Lettre d'une inconnue* de Max Ophüls

(1948), la narration intérieure souligne cette solitude d'une femme face au vide laissé par un amour perdu.

Mais bien d'autres thèmes peuvent être spiritualisés par la simple magie d'une écriture. Quoi de plus trivial que le sujet du film de Wim Wenders *Perfect Days* (2023) ? Un homme d'une cinquantaine d'années, Hirayama, travaille à l'entretien des toilettes publiques de Tokyo. La caméra fait la description de ses journées en le suivant depuis son réveil jusqu'à son coucher sans rien éluder de ses activités. Une vie routinière, simple, un quotidien très structuré, une conscience professionnelle aiguë qui lui fait nettoyer ces toilettes le plus à fond possible. Le film ne nous épargne aucun détail sans jamais tomber dans le sordide. La première heure est si répétitive qu'on se demande où le cinéaste veut en venir par ces gestes méticuleux et si on va pouvoir supporter cette monotonie silencieuse. Mais l'ennui qu'il provoque vient de notre impatience. Il faut s'y accoutumer, l'apprivoiser, apprendre à l'apprécier. Alors, peu à peu, on s'oublie, on s'immerge dans la contemplation et, par petites touches, on comprend que cet homme mutique mais gai incarne le bonheur de vivre. Il a le don de transformer chacune de ses expériences « en un rituel réitérable qu'il peut transcender à chaque fois » (Schrader : 33). Puis on découvre qu'Hirayama entretient une passion pour la musique, les livres et les arbres qu'il aime photographier. Qu'il est toujours ouvert aux rencontres les plus inattendues et prêt à aider les autres. Par sa tendance même à la répétition le film devient une réflexion émouvante et poétique sur la recherche de la beauté dans les moindres détails du quotidien. Par le silence, le personnage se libère de sa servitude par rapport au monde, aux clients de ces édifices, à la trivialité de son travail, méprisé par sa riche sœur. Son abdication volontaire de la société apparaît comme un geste hautement social, politique et métaphysique (voir Sontag, 1969). Ici le réalisme quasi documentaire a pour objectif de mettre à nu la réalité quotidienne, de la styliser jusqu'à l'épurer, la réduisant ainsi à une structure formelle pour diriger le regard vers le Tout Autre, car « le surnaturel n'est que le réel rendu avec plus de précision, les réalités vues de plus près » (Bresson, cité par Schrader : 107). Et le visage de l'acteur japonais Koji Yakusho, dans le tout dernier plan de *Perfect Days*, exprime toute une gamme d'émotions en quelques secondes, « La Couleur est descriptive, le Noir et Blanc, interprétatif », pour le photographe franco-américain Elliott Erwitt.

Pourtant il n'y a pas tant de différences chez Wenders entre *Perfect days* en couleurs et le grand film lyrique qu'est, en noir et blanc avec quelques séquences en couleurs, *Les Ailes du désir* (1987). Comme entre lui et l'Italien Roberto Rossellini, icône du Néo-réalisme italien.

Rossellini met en scène dans *Stromboli* (1954) une femme définie d'emblée comme prostituée, puisqu'elle passe de l'officier allemand du camp où elle est internée au mari italien qu'elle épouse uniquement pour pouvoir quitter le camp et réaliser son rêve d'aller en Argentine, puis, après la tentative manquée de séduction du curé, au sauveteur auquel elle se donne contre l'argent nécessaire à son départ. Parcours qui rappelle étrangement celui de Marie l'Égyptienne, pécheresse souvent confondue avec Marie-Madeleine, paralysée par Dieu devant l'église où elle voulait entrer, réalisant ainsi que les péchés de sa vie dissolue lui interdisent la voie du salut et se prostituant une dernière fois au batelier qui lui fait traverser la mer Rouge pour payer son passage sur l'autre rive et aller au désert (voir Baron, 2007)⁶. D'ailleurs, si Karin pleure beaucoup, comme on le lui a reproché, c'est que le motif des larmes de la Madeleine est ordinairement le hiéroglyphe de la courtisane repentie, une scène de mélodrame qui juxtapose, en un expressionnisme sublime, la leçon et la vision. Le christianisme a rendu exemplaire ce combat de la courtisane contre son propre passé, que Karin tente de raconter au curé en lui disant qu'elle veut passer « d'un extrême à l'autre ». La distance entre le point de départ et le point d'arrivée marquent en effet l'écart spectaculaire entre deux excès, la trajectoire édifiante entre toutes de la lubricité à l'ascèse, de la prostitution à la prosternation, du bordel au Carmel. Karin n'est décidément pas une prostituée de mélodrame, c'est une sainte en puissance, appelée à une révélation mystique. Découvrant qu'elle est enceinte, elle envisage de quitter l'île, mais en est empêchée par une éruption volcanique qui oblige tous les habitants à rejoindre les bateaux des pêcheurs. Quand le volcan s'apaise, à l'aube, les hommes et les femmes chantent des cantiques

⁶ Anna Magnani, épouse du cinéaste, originellement prévue pour le rôle, joue d'ailleurs – comme pour se venger – la même année dans *Vulcano* de William Dieterle – un film au sujet très proche de celui de *Stromboli* – le rôle d'une prostituée nommée Maddalena, rejetée par les habitants de son île natale, exclue de l'église, qui vit une semblable descente aux enfers et tente de préserver sa sœur Marie du même sort.

d'action de grâces, avant de retourner chez eux. Karin, elle, s'enfuit dans la montagne encore fumante, monte au sommet du volcan où elle se voit contrainte de passer la nuit. Epuisée, révoltée, folle d'angoisse, elle implore Dieu, et s'écroule épuisée. Cette ascension du Stromboli revêt une évidente valeur symbolique. Symbole à la fois d'élévation et du feu sacré, le volcan va être son désert à elle, le lieu où elle comprend à la fois sa fusion avec la mère-nature et l'acceptation qui s'impose à elle de sa propre maternité, dont elle a la révélation ou l'annonciation. La caméra fait voir cette métamorphose intime par la confrontation entre le personnage et le cadre, qui finit par tenir lieu d'intrigue, résultat obtenu par l'isolement d'Ingrid Bergman au milieu de cet espace nu et brûlant, devenu son Golgotha, qui transforme son calvaire en sacrifice consenti :

Oh Mon dieu quel mystère, quelle beauté ! [...] Je te sauverai, mon enfant innocent. Dieu, mon dieu, aide-moi, donne-moi la force, la compréhension et le courage. Oh mon dieu, Dieu de miséricorde !

Aux abords du cratère en éruption, Karin, touchée par la grâce, ressent physiquement la présence divine, véritable épiphanie annoncée par le texte célèbre d'*Isaïe 65*, repris par saint Paul, dans la première *Épitre aux Corinthiens*, 10, 20, qui sert d'exergue au film : « Je me suis manifesté à ceux qui ne me cherchaient pas ». Comme Irène, l'héroïne d'*Europe 51*, elle atteint ce que Pirandello appelle l'*oltre*, c'est-à-dire cette part méconnue du moi qui le conduit « au-delà de lui-même ». D'un seul tenant, toute l'action du film a vu Karin passer sans transition du refus total à cette acceptation miraculeuse dans un décor cosmique ressenti comme divin. Karin y connaît la « sombre incandescence » (Blanchot, 2000 : 58). Une voix off superflue ajoutée par le monteur américain souligne qu'elle trouvera la paix en retournant au village pour être mère. Elle a accepté sa mission terrestre. Pour Rossellini le néoréalisme pourrait s'apparenter à un chemin vers la grâce. Il oppose ici un réalisme quasi documentaire obtenu par un filmage brut (Rossellini haïssant la « belle image » et travaillant surtout sur le rythme) et l'explosion d'un grand lyrisme émotionnel, en particulier dans les célèbres dernières minutes. Au milieu des torrents de lave fumante qui traversent le village, des chevaux de feu, claire allusion aux quatre de l'Apocalypse, caracolent sur les

penates jusqu'aux ruelles et aux portes, avant de plonger dans la mer. Mais la dernière scène est une révolution tout intérieure (Rossellini, 1954)⁷. Le retour à l'origine, aux éléments – terre, eau, feu, air – est orchestré par le film tout entier, dans son total dénuement. Entre rêve et réalité, révolte et consentement, isolement et solitude, Karin arrive jusqu'à cette « mort » qui fait renaître, ce vide qui se révèle plein⁸ : « Jamais, avant *Stromboli*, on n'avait filmé cela. *Stromboli*, c'est l'épure, l'image comme mise à nu de l'âme » (*ibid.*). Et le volcan comme symbole de la montée vers la pureté qui triomphe des mauvaises impulsions d'en bas et comme désert flamboyant, épreuve du feu, pierre de touche des valeurs humaines, où la tentation du nihilisme est réduite en cendres par la manifestation divine.

Paul Schrader, lui, a recherché le juste équilibre entre moyens riches et pauvres, entre narration et méditation, pour des œuvres où il orchestre, après une longue descente aux enfers, la rédemption par l'amour de personnages en voie de perdition. Il réalise des films narratifs, dans lesquels le Mal prend différentes formes mondaines, mais y introduit des disparités et n'hésite pas à suivre le modèle épuré des dénouements de Bresson, pour en terminer certains par une stase comme *American Gigolo* (1980) ou *Light Sleeper* (1992). Tandis que *First Reformed* (Le Chemin de la rédemption, 2017) transpose presque littéralement la fin de l'intrigue du *Journal d'un curé de campagne* dans une église réformée de l'état de New York avec un Ethan Hawke bouleversant de rage sourde, de colère blanche comme sa soutane, dans un corps volontairement meurtri. Le cinéaste applique le style transcendental qu'il a défini : retenue, distanciation, lenteur, pauses, plans fixes, temps morts, plans séquences ou séquences plus longues avec moins de coupes ou

⁷ « Les grands gestes ou les grands faits se produisent de la même façon, avec le même retentissement que les petits faits de la vie » (p. 62).

⁸ Dans ses trois films qui forment la « trilogie de la solitude », trois regards traduisent cette expérience : celui de Karin, celui de Katherine dans *Voyage en Italie* (1950) qui va du couple enlacé révélé par la cendre de Pompéi à son mari en qui elle essaie d'éveiller un peu d'émotion, puis à la procession d'où se détache la bannière où est écrit le mot « *Maternità* ». Et dans *Europe 51*, le regard éperdu d'Irène, la mère en deuil qui se consacre aux pauvres et passe pour folle ou pour sainte : « Il faut partir d'en-bas, aimait à dire Rossellini. Ce qui est émouvant, c'est la faiblesse de l'homme [...] son intelligence, son désir d'agir, et puis ses immenses faiblesses, sa pauvreté. En fin de compte, les choses deviennent grandioses à cause de cela » (Rossellini, 1984 : 250).

coupes retardées. Il cite ses maîtres européens comme Bresson, Bergman ou Dreyer et affiche sa détermination à épurer l'image signifiante en la convertissant peu à peu en image expressive.

American Gigolo fait le portrait d'un travailleur du sexe sans scrupules ni remords, Julian Kay (Richard Gere), qui travaille pour une souteneuse, Ann, et mène une vie luxueuse et insouciante. Parfaitement épanoui en apparence, il s'applique à donner du plaisir aux femmes de la haute société qui l'apprécient à sa juste valeur. Pourtant, au milieu de scènes nocturnes sans dialogues, rythmées par la musique de Giorgio Moroder, le dialogue s'établit entre Julian et la belle et tendre Michelle, épouse déçue d'un financier en vue. Elle lui demande même de changer de vie. Et quand Julian est mis en danger car il est soupçonné du meurtre de l'une de ses clientes, c'est le courageux dévouement de Michelle qui va le tirer d'affaire. Schrader a déclaré avoir conçu ce film comme une parabole illustrant le long cheminement de la prostitution à la grâce. Capable jusqu'ici de donner, mais non de recevoir, Julian accepte enfin un bienfait d'autrui et reconnaît la puissance de l'amour. C'est le sens de sa dernière réplique à Michelle, venue lui annoncer en prison qu'elle s'est offerte comme alibi, faisant ainsi le sacrifice de son mariage et de sa réputation : « Comme ça a été long d'arriver jusqu'à toi ! ». Ce long plan statique, identique à celui qui termine *Pickpocket* de Bresson, est sublimé par *Hello Mr V.A.M.* de Moroder, un morceau flamboyant qui ressemble à un chant d'église.

Le cinéaste renouvelle cette stase à la fin de *Light Sleeper*, film symétrique du précédent, qui suit le journal d'un curieux dealer de 40 ans, travaillant pour une autre Ann (Susan Sarandon), pourvoyeuse de drogue pour une clientèle huppée du secteur bancaire et financier. John LeTour (Willem Dafoe) est lui aussi un visiteur qui fait sa tournée régulière pour fournir sa clientèle de riches *junkies* dont il observe avec de plus en plus de désapprobation et de compassion l'addiction, les tourments, le manque incontrôlable. Il connaît ce type de dépendance comme ancien drogué, mais, déjà passé du statut de dealer à celui de sauveteur ou de sauveur, il vit comme un ascète dans un monde en feu. Un client qui porte un blouson de cuir rouge sur lequel on peut lire SERMONY lui conseille de cesser cette activité. De la fenêtre de son client, il observe une ville infernale qui brûle et se vautre dans la boue entre poubelles et corruption, et dont la drogue est le

viateur. Lui, comme un moine solitaire dans son loft, véritable cellule ou sanctuaire, tente de sortir de la nuit obscure. Désorienté, déprimé, il se raccroche comme à une drogue à Marianne, une amie rencontrée par hasard avec qui il a naguère partagé un amour sincère et des paradis artificiels, mais ne réussit qu'à la perdre. Il va jusqu'à refuser la vente à un habitué au bord de l'overdose qui s'interroge sur l'existence de Dieu en citant le docteur de l'Église Anselme de Cantorbéry. À moins que John ne soit Jean de Patmos, auteur présumé de l'Apocalypse. Spectateur impuissant de ces dérives, il essaie en vain d'en détourner ses ouailles. Fait-il du commerce ou de la prédication ? Il est à la recherche d'une sainte famille, entre son ex, Marianne, la mère de celle-ci et sa mère d'adoption Ann, la rousse aux robes rouges – à la fois la Bête aux cheveux de feu de l'Apocalypse et la femme vêtue de soleil – qui l'accompagne, le console, l'aide à choisir sa voie.

Sa tournée s'apparente par son empathie à celle du curé de campagne de Bresson, dont il rejoue les échanges inutiles et la maladresse auprès des âmes damnées ou qui cherchent douloureusement leur voie. La narration intérieure du journal de John égrène ses échecs à répétition, pourtant mis en scène, créant une sorte de redondance bressonienne entre la voix et l'image. Acte d'introspection ou recherche d'un chemin vers la rédemption ? Incapable de cesser son activité pour prendre une autre direction ou de faire des projets d'avenir comme Ann, il vit une existence répétitive et mélancolique, rongée par l'insomnie et rythmée par la bande-son lancinante de Michael Been⁹, et le spleen ne lui laisse pas de répit. John devra passer par l'épreuve du feu, par un creuset rouge, pour découvrir la voie de son salut dans une magnifique scène finale filmée sobrement et très lentement de part et d'autre du muret d'une prison, inversant les rôles et faisant de lui le visité enfin secouru.

Les personnages de Paul Schrader sont-ils, comme leurs prénoms l'indiquent, des saints en puissance ? Des martyrs inaccomplis dans leur difficile accession à la sainteté ? L'église réformée néo-calviniste dans laquelle il a été élevé dans le Michigan soutient l'idée que la présence du Mal en l'homme permet la grâce des élus. Depuis *Hardcore* (1979), situé dans sa ville natale de Grand Rapids et sa propre communauté jusqu'à ses

⁹ Avec des titres comme *Fate*, *World On Fire*, *To Feel This Way*, etc.

derniers films : *The Card Counter* (2020) et *Master Gardener* (2022), l’arrière-plan théologique et le schéma narratif sont à peu près les mêmes dans des contextes différents : un passé lié à diverses formes du Mal, une quotidienneté insatisfaisante – décrite par un réalisme documentaire – dans laquelle le personnage s’absorbe pour oublier mais dont il cherche plus ou moins consciemment à se libérer, tel est le dilemme existentiel qui produit une tension émotionnelle. La disparité est introduite par cette vague aspiration à faire une passion spirituelle informulée et inconsciente dont ses protagonistes ne découvrent le sens redempteur que dans la stase finale.

Conclusion

Le style transcendental, on l’a vu, est une recherche de pureté thématique et formelle, une véritable liturgie filmique où la contemplation l’emporte sur la narration. Il s’agit de trouver les moyens de mettre le spectateur en contact avec l’ineffable, l’invisible, le sacré, le mystère pour répondre à l’aspiration universelle au spirituel. Force est de constater que la plupart des cinéastes cités ou analysés ont eu une formation religieuse qui se retrouve dans les thèmes et la forme de leurs films. Jansénisme de Bresson, christianisme de Malick, néo-calvinisme de Schrader, même s’il se dit aujourd’hui athée. Leur recherche de spiritualité – religieuse ou non – s’est appliquée au cinéma d’abord en tant que spectateurs, puis en tant que réalisateurs. Elle se manifeste par la pratique d’une intertextualité biblique ou hagiographique plus ou moins évidente, par une prédilection pour la mystique et surtout par une forme dépouillée qui fait alterner la froide description du réel ou d’une « surface » (Schrader : 105) des choses avec de grands élans lyriques quand l’aspiration spirituelle trouve enfin la voie du Tout Autre, immanent ou transcendant. Cette disparité donne aux films leur sens jusqu’à la stase finale, moment de grâce immobile qui en est le couronnement.

Bibliographie

- ANGER, Kenneth. 1975. *Hollywood Babylon*. San Francisco : Straight Arrow Press.
- BARON, Anne-Marie. 2007. « La symbolique du volcan chez Rossellini ». *Gradiva*, vol. 10, no 2, p. 123–129.
- _____. 2016. *La Bible à l'Écran ; CinémAction*, no 160.
- BILLON, Gérard. 2016. « Lecture biblique et incitation cinématographique ». *CinémAction*, no 160, p. 156–162.
- BLANCHOT, Maurice. 2000. *L'Expérience intérieure*. Paris : Gallimard.
- CORBIN, Henry. 1979. *Avicenne et le récit visionnaire* (2^e éd.). Paris : Berg international.
- FAIVRE, Antoine. 2013. « Réflexions sur divers emplois du mot “spiritualité” ». Conférence non publiée.
- METZ, Christian. 2002 [1975]. *Le Signifiant imaginaire*. Paris : Christian Bourgois.
- MILNER, Max. 1998. « Préface ». Dans *Spiritualités d'un monde désenchanté*. Actes du colloque « Spiritualité profane et spiritualité religieuse », organisé les 6 et 7 mars 1997 par le groupe de recherche « XIX^e–XX^e siècles : art et littérature », sous la dir. de Gisèle SÉGINGER, p. 5–11. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg.
- OTTO, Rudolph. 1995 [1917]. *Le Sacré*. Paris : Payot.
- ROSSELLINI, Roberto. 1954. « Entretien avec Maurice Schérer (Éric Rohmer) et François Truffaut », *Carnet du Cinéma*, no 37 (juillet), p. 1–13. [Repris dans *Le cinéma révélé*, sous la dir. Alain BERGALA, p. 247–256. Paris : Flammarion.]
- ROSSELLINI, Roberto. 1984. « Entretien avec Jean Collet et Claude-Jean Philippe ». [Repris dans Jean Collet. 2001. « Rossellini, les images et le vide », *Études*, no 395/3 (septembre), p 247–256.
- SCHRADER, Paul. 2022. *Le style transcendental au cinéma : Ozu, Bresson, Dreyer*. Paris : Circé.
- SONTAG, Susan. 1969. « Styles of Radical Will ». *Susan Sontag Foundation*. Récupéré le 12 novembre 2024 de <http://www.susansontag.com/SusanSontag/books/stylesOfRadicalWillExcerpt.shtml>.
- TOLKIEN, John R. R. 2013. *Les monstres et les critiques et autres essais*. Paris : Pocket.
- WÖFFLIN, Heinrich. 1992 [1915]. *Les principes fondamentaux de l'histoire de l'art*. Trad. française par Claire et Marcel RAYMOND. Paris : G. Montfort.

Abstract : This paper provides examples of filmic interpretations to incite film critics to highlight cinematographic spiritualism, as theorized by Paul Schrader. After defining his “transcendental style”, the paper illustrates mythocritic in action, and presents the means to enable a stylistic analysis.

Keywords : spiritualism, transcendental style, mythocritic, biblical references, simplicity, understatement, overstatement
