

Le thème du miroir existentiel chez Robert Bresson dans le film « Les Anges du péché » : un lien avec *Huis clos* de Jean-Paul Sartre

Patrick Levačić
Université de Zadar*

Cet article tente d'approfondir l'idée suggérée par le filmologue Ante Peterlić, selon qui le film « Les Anges du péché » contient des thèmes existentiels. La recherche prend deux directions : les relations Bresson-Kierkegaard et Bresson-Sartre. Les identités des personnages dans le film de Bresson, tout comme de ceux de la pièce *Huis clos* de Sartre, se définissent par rapport au miroir. L'analyse comparative de ces deux œuvres permet de reconnaître le même modèle de fonctionnement et la signification du miroir. La deuxième partie de l'article traite la question suivante : Dans quel monde est situé le miroir existentiel ?

En m'appuyant sur les concepts de Roman Jakobson, j'arrive à la conclusion suivante : deux mondes s'opposent – tandis que dans la pièce *Huis clos* règnent le châtement et le désespoir, dans le film « Les Anges du Péché » les personnages atteignent la Grâce et l'Espoir. Ces deux mondes se réfèrent de façon archétypale, le premier à la Tour de Babel (l'impossibilité de communiquer), et le deuxième au don des langues, où le Saint Esprit descend sur les apôtres (l'accès à la communication).

Le thème du miroir existentiel devient ainsi un sujet fondamental car il est inséparable de la quête identitaire des personnages : le Moi sans le miroir, le Moi et les autres et le Moi par rapport à Dieu.

Mots-clés : miroir, existentialisme, moi, espace archétypal, Bresson, Kierkegaard, Sartre.

Introduction

La question de l'identité est l'un des sujets essentiels autour duquel s'articulent le film de Bresson et la pièce *Huis clos* de J.-P. Sartre. Les auteurs exploitent le thème du miroir à travers lequel ils examinent « l'énigme du moi ». L'analyse typologique de ce thème m'amène à reconnaître chez les personnages

* plevacic@unizd.hr.

deux attitudes fondamentales vis-à-vis de leur identité : la première consiste dans le mal-être des personnages, la deuxième correspond à une meilleure connaissance de la réalité qui mène à une certaine forme de sagesse.

Malgré le fait que les deux auteurs font appel aux sources d'inspiration différentes – Bresson est inspiré par la philosophie chrétienne, qui a peu à voir avec l'existentialisme de Sartre – « la quête du moi » est un point qu'ils partagent. Qu'est-ce qui représente cette « quête du moi » mieux que le miroir, censé renvoyer une image de soi-même ?

Il convient d'expliquer d'abord la notion de « miroir existentiel ». Le mot « existentiel » a deux niveaux de signification. Le premier est lié au contexte socio-historique mouvementé pendant la période où Bresson travaille sur son film. C'est l'année 1943, époque où la France est occupée par les troupes allemandes. Le mot « existentiel » renvoie aux difficultés quotidiennes de survie et de la recherche du sens, faisant ressurgir les questions de l'identité et de la foi en Dieu. Sartre a écrit *Huis clos* fin 1943 et début 1944 et la pièce a été jouée en mai 1944 (Contat & Rybalka : 1992). Quasiment au même moment Bresson fait sortir son film « Les Anges du péché ». Le deuxième niveau de signification est lié à l'existentialisme – courant philosophique et littéraire qui voit sa naissance pendant et après la Deuxième Guerre mondiale.

Avec cette analyse, j'entends mettre en lumière une nouvelle approche de ce film, le voir à travers le prisme de la pensée du philosophe danois Søren Kierkegaard (1813–1855), le père de l'existentialisme. Jusqu'à présent, on ne trouve pas de recherches scientifiques allant dans ce sens. De manière générale, la poétique cinématographique de Bresson ne s'attache pas à une pensée ou à un courant particulier philosophique. Pourtant, Ante Peterlić ressent dans le film de Bresson des thèmes existentiels mais aucun thème existentiel concret n'a été relevé dans son étude (Peterlić 1986 : 439). Robert Bresson est défini habituellement comme un cinéaste chrétien et janséniste (Passek *et al.* 1987 : 66–67). Sur le scénario de son drame mystique « Les Anges du péché », travaillaient, à part Bresson, Jean Giraudoux et le Père Bruckberger. Ce dernier était le « conseiller religieux » de Bresson. Le Père Bruckberger affirme que les auteurs ont voulu exprimer dans le film le dogme chrétien de la Communion des Saints (*Séquences* 1959 : 27–29)¹. Je prendrai cela en compte dans la conclusion de cet article.

Après avoir établi le lien entre Bresson et Sartre, via Kierkegaard, j'arrive à la conclusion que le miroir existentiel est entièrement défini si l'on détermine l'espace ou le monde dans lequel il apparaît. C'est pourquoi j'ai intitulé le dernier chapitre : « Le monde clos chez Sartre et Bresson – les espaces chez Foucault ». Avec les philosophes Foucault et Kierkegaard j'ai mis en lumière, dans la conclusion de cet article, un rapprochement entre Bresson et Sartre qui se réalise autour du thème du miroir existentiel.

¹ *Séquences* est le nom d'une revue de cinéma. L'auteur de ces citations reste inconnu.

« Les Anges du péché » interprété à travers la pensée de Søren Kierkegaard

S'il est inhabituel, au premier regard, de faire un lien entre Bresson et Kierkegaard puisqu'à ma connaissance il n'y pas eu de tels travaux jusqu'à présent, la justification de ma hypothèse réside, au sens large du terme, dans le domaine de la perspective philosophique du film et de la subjectivité de l'art cinématographique. Le fil conducteur de ma recherche est équivalent à la pensée exprimée en 1976 par Roman Jakobson dans un entretien : « Les problèmes commencent à m'intéresser particulièrement quand ils forment entre eux des possibilités de rapprochement, de contraste et d'opposition » (Jakobson 1976 : 461). Sur cette base, je peux relever trois thèmes qui relient Bresson et Kierkegaard, dont l'un qui me conduit vers la philosophie existentielle de Kierkegaard et s'établit indirectement via Jean-Paul Sartre. Premièrement, comme l'observe Dominique Chateau, chaque grand cinéaste est, en même temps, un penseur et philosophe : « Les grands auteurs de cinéma nous ont semblé confrontables non seulement à des peintres, des architectes, des musiciens, mais aussi à des penseurs. Ils pensent avec des images-mouvements, et des images-temps, au lieu de concepts » (Chateau 2010 : 88). Il est important de souligner ici la différence entre la pensée philosophique et celle artistique, qui englobe aussi le septième art : « La philosophie pense avec des concepts ; le cinéma pense avec des affects et des percepts ; l'art en général pense avec des affects et des percepts » (Chateau 2010 : 88).

Il est clair que la pensée conceptuelle de Kierkegaard ne pourrait pas s'appliquer entièrement, et à la lettre, au monde artistique et cinématographique de Bresson, qui fonctionne à l'intérieur des catégories affects/percepts et images-mouvements/images temps. Cependant, comme le souligne Ante Peterlić, Bresson avait étudié la philosophie et il est donc possible que ses concepts philosophiques d'origine se soient transposés dans son langage cinématographique spécifique. D'après Dominique Chateau le processus créatif est toujours lié à une certaine réalité :

Naturellement, il est certain que l'idée elle-même ne naît pas spontanément chez le créateur, ne s'engendre pas d'elle-même, qu'elle est une image miroir, reflétée socialement, qu'elle est le reflet de la réalité sociale. Mais du moment que chez l'artiste est apparu ce point de vue initial, cette idée – celle-ci va déterminer toute la structure matérielle et réelle de sa création, la « conception du monde » de sa création. (Chateau 2010 : 42)

La « conception du monde » de Bresson n'est pas un concept de l'existentialisme philosophique du cinéma, c'est davantage la création d'un « sentiment d'existentialité ». Selon Dominique Chateau « Le sentiment d'existentialité presque pure que donnent les films de Bresson n'est pas illusoire [...]. Le cinéaste réussit ce que Sartre croyait impossible : la rémanence de la contingence

du monde dans sa mise en ordre filmique » (Chateau 2011 : 28). Ce « sentiment d'existentialité » est particulièrement visible dans le film « Au hasard Balthazar » (1966). En parlant de ce film, Bresson nous fait découvrir les différentes étapes de la vie de son personnage principal : « On retrouve, dans la vie d'un âne, les mêmes étapes comme dans la vie d'un homme : l'enfance, les caresses, l'âge mûr que ce soit homme ou âne, le travail, le talent, le génie, un peu plus tard, et enfin la période mystique qui précède la mort » (Bresson 1966)². Cela rappelle le concept de l'existence humaine de Kierkegaard qui décrit trois étapes de l'existence : esthétique, éthique et religieuse. Dans l'introduction à « *Ou bien... Ou bien* », écrite par le philosophe de Copenhague Frithjof Brandt, la distinction de ces étapes se fait par rapport à la notion du temps : « [L]'esthéticien est l'homme qui vit dans l'instant, dans le moment isolé, [...], "l'éthicien", est celui qui vit dans le temps [...] [et] le religieux est celui qui vit en rapport avec l'éternité, c'est-à-dire pour lequel l'instant et le temps, le temporel, n'ont d'importance qu'en rapport avec l'éternité » (Kierkegaard 1943 : 12).

La représentation générale d'un film est souvent liée à une histoire linéaire. Il est donc important de souligner que Kierkegaard analyse les étapes non pas comme une ligne chronologique : « [L]'individu éthique [...] veut développer les vertus personnelles, bourgeoises et religieuses, et sa vie se fait parce qu'il continue à marcher d'un stade à un autre. /.../ [L]'individu éthique vit de manière à passer continuellement d'un stade à un autre » (Kierkegaard 1943 : 541).

Voici comment ses trois étapes d'existence sont présentées dans le film « Les Anges du Péché » à travers le dialogue entre Anne-Marie et sa mère. Au début les sœurs n'assistent pas à la conversation – la mère parle d'abord avec la Sœur Prieure et les sous-prieures ; ensuite, sa fille vient la voir seule :

Mère Dominique : « Nous aimons beaucoup votre fille, Madame »³.

Mère d'Anne-Marie : « Qui ne l'aimerait point ! Vous jugez de ma peine à être séparée d'elle. Mais ma peine importe peu. Si son bonheur était ici, je courberais la tête. Mais j'ai appris quel couvent elle avait choisi et je viens la chercher ».

Mère Dominique : « Vous allez la voir ».

Mère d'Anne-Marie : « Mais Anne-Marie n'avait jamais aimé que ce qui est beau, ce qui est net, le luxe, la propreté. Comment serait-elle heureuse au milieu des criminelles qui sont ses compagnes ! Je ne m'imagine pas moi-même me trouver face à face avec l'une d'elles ».

Mère Dominique : « C'est pourtant facile, Madame. J'en suis une ».

[...]

Mère d'Anne-Marie : « Anne-Marie »⁴!

Anne-Marie : « Comme tu es belle, mère chérie ! Comme je suis heureuse d'avoir une mère aussi belle » !

² Interview de Robert Bresson par Roger Stéphane : « Un metteur en ordre : Robert Bresson » Extraits 1966 16:10–16:16.

³ « Les Anges du péché », 15:27, <<http://www.youtube.com/watch?v=CEAxwiDu84>>.

⁴ Idem : 16:29.

Mère d'Anne Marie : « Tes cheveux » !

Anne-Marie : « Ils sont à l'abri, il ne me manque pas un ».

Mère d'Anne-Marie : « Chérie ! Chérie ! Prépare-toi, je viens te chercher ».

Anne-Marie : « Me chercher » ?

Mère d'Anne-Marie : « Mais tu ne resteras pas dans cette maison un jour de plus » !

Anne-Marie : « Mais tu m'as bien dit d'y venir » !

Mère d'Anne-Marie : « Tu peux te vouer à Dieu mais pas à des criminelles » !

Anne-Marie : « Je ne vois pas bien la différence ».

Mère d'Anne-Marie : « Mon enfant chéri. Si tu veux combattre le malheur de cette terre, fais-le avec moi. Travaille à mes œuvres ; Tu rendras aux déshérités plus de services. Et à des déshérités plus dignes. Mais enfin ! Il y a des femmes qui ont tué ici » !

Anne-Marie : « Tu ne comprends pas, tu ne comprends pas » !

Mère d'Anne-Marie : « Mais qu'y a-t-il à comprendre ! Pour rentrer dans la famille de la misère et du crime, il faut être bien sûr de soi » !

Anne-Marie : « Est-ce que tu ne me connais pas non plus ? Est-ce que tu me crois faible » ?

Mère d'Anne-Marie : « Ma p'tite enfant ».

Anne-Marie : « J'suis ta petite enfant, mais je suis de fer, mère chérie. Ce n'est pas parce que le monde m'a semblé trop dur, que je l'ai fui ; au contraire, je l'ai fui parce qu'il n'y avait pas à y soulever de montagne ; à y combattre de sa seule joie contre la malédiction humaine. Ici, je peux le faire. Ici, je suis heureuse. Ta souffrance est ma seule peine ».

Mère d'Anne-Marie : « On n'offre pas à Dieu les souffrances des autres » !

Anne-Marie : « Pardon » !

Ce dialogue dévoile les traits de caractère d'Anne-Marie et démontre bien le passage d'une étape existentielle à une autre. La rupture avec le passé est encore plus prononcée dans la scène suivante⁵, celle où Anne-Marie décide de brûler les photos et les lettres qu'elle a gardées en souvenir. Il est intéressant d'observer comment Bresson a réalisé cette rupture. Premièrement, Anne-Marie brûle ses lettres et photos en plan rapproché, puis il y a un gros plan sur une photo de son portrait dévorée par les flammes, et à la fin l'image s'obscurcit progressivement jusqu'au noir (fondu au noir) qui suggère l'écart définitif avec le passé.

Dans le dialogue il y a l'isotopie esthétique : d'après sa mère, Anne-Marie aime « ce qui est beau, ce qui est net, le luxe, la propreté ». Elle a mis ses beaux cheveux « à l'abri », ce qui désigne effectivement une rupture avec l'existence esthétique.

Ensuite il y a l'isotopie éthique : l'envie qu'Anne-Marie veuille « combattre le malheur de cette terre » et la « malédiction humaine ». Mais la véritable décision éthique d'Anne-Marie est surtout l'ardent désir de s'occuper de sœur Thérèse.

⁵ Idem : 18:15–19:09.

L'isotopie religieuse est mise en contraste avec la pensée de la mère d'Anne-Marie : quand sa mère lui dit « Tu peux te vouer à Dieu mais pas à tes criminelles », elle répond « Je ne comprends pas bien la différence ». Finalement la phrase « Pardon » ! vient comme une ellipse puisqu'elle remplace l'incompréhension entre Anne-Marie et sa mère et l'opposition entre les mondes éthique et religieux. La mère d'Anne-Marie s'arrête sur la phase éthique tandis qu'Anne-Marie va se trouver ensuite dans une dimension apostolique.

Selon Kierkegaard, le désespoir est la maladie mortelle et le vrai péché (Kierkegaard 1949 : 36–55). Le désespoir occupe une place importante dans le film aussi : « Une femme d'élite [Anne-Marie] dont l'ardent désir est de sauver les âmes s'acharnera tant et tant à racheter une de ses sœurs perdue et enfermée dans le **désespoir**, [le cas de Thérèse] qu'elle parviendra à ses fins, après avoir appris, elle-même, la véritable voie apostolique » (*Séquences* 1959 : 27).

La notion de désespoir peut s'appliquer également à la « femme d'élite » Anne-Marie qui « erre désespérée autour du couvent »⁶ (Vinneuil 1943). Étant donné que le film traite de l'itinéraire spirituel, Anne-Marie et Thérèse vont sortir du désespoir. La citation du philosophe danois : « Ce moi, que ce désespéré veut être, est un moi qu'il n'est point (car vouloir être le moi qu'il est véritablement, c'est le contraire même du désespoir) » (Kierkegaard 1949 : 69), me semble convenable à cet égard.

Bien que cela semble paradoxal, Kierkegaard dira que le désespoir est « une chance divine » que les heureux sont ceux qui en sont touchés : « Justement, en effet, parce qu'il n'est que dialectique, le désespoir est la maladie, peut-on dire, que le pire des malheurs est de n'avoir pas eue... et c'est une chance divine de l'attraper » (Ibidem : 78).

Il y a dans « Les Anges de péché » deux drames parallèles : la lutte de Thérèse entre la révolte et la repentance, et la crise d'Anne-Marie dont l'âme vibrante, prise d'héroïsme, se heurte à l'étroitesse des règles du couvent. Anne-Marie sera renvoyée à sa cellule après avoir dit à la sœur prieure : « Nous sommes en ce lieu du monde, où il y a une seule règle, celle du cœur ! »⁷

Sa désobéissance va l'amener à être expulsée du couvent. Elle erre autour du couvent, et c'est là que ses prières à Dieu, de pouvoir se consacrer à nouveau à l'âme de Thérèse, seront exaucées. En bref, je peux constater, par deux références (*Séquences* et Vinneuil), que les personnages d'Anne-Marie et Thérèse se trouvent dans un état de désespoir « possible ». Le possible veut dire qu'il y a une possibilité d'atteindre un objectif suprême. Cet objectif est signalé par les prières que Dieu exauce. Dans ce contexte je pense que le concept kierkegaardien « c'est une chance divine de l'attraper [=le désespoir] » doit s'appliquer davantage à Anne-Marie car « ce gain de l'éternité, ne s'obtient qu'au-delà du désespoir »

⁶ <<https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=Les+anges+du+peche+#fpstate=ive&vld=cid>>, 2:54.

⁷ Idem : 43:35– 43:50.

(Kierkegaard 1949 : 80). Aller au-delà du désespoir c'est en effet faire un « saut » vers le religieux. Thérèse doute qu'Anne-Marie est une amie authentique même quand celle-là se trouve au chevet de la mort. Elle dit d'abord « votre main à vous, ce n'est pas une main, c'est une question »⁸ puis, au dernier entretien avec Anne-Marie, elle découvre l'authenticité avec laquelle elle passe au stade religieux⁹. Le chemin qu'elles prennent est lié au concept de la purification de l'âme, ainsi le titre du film peut être interprété par Kierkegaard : « L'idée du péché, c'est que son concept soit sans cesse détruit » (Kierkegaard 1935 : 21).

Le thème du miroir chez Bresson et Sartre

Au cœur de l'intérêt de Bresson et Sartre était la nature humaine. Bresson ainsi disait : « La nature c'est la nature, c'est cela qu'il faut toucher, c'est ça notre matière première, notre matière première dans le cinématographe ce n'est pas l'acteur, c'est l'homme » (Bresson 1966)¹⁰.

Sartre, de son côté, cherche à définir la nature humaine en dehors des rôles sociaux dans un contexte de crise de l'universalité :

Aujourd'hui, la nature humaine se définit dans des cadres sociaux qui sont ceux d'une désagrégation générale des régimes sociaux, des classes, des conflits qui les traversent, d'un brassage des races et des nations qui font que l'idée même d'une nature humaine uniforme, schématique, ne peut plus se présenter avec le même caractère de généralité [...] (Sartre 1952 : 111)

Le film « Les Anges du péché » et la pièce *Huis clos* sont portés par le même point commun : « Pour obtenir une vérité quelconque sur moi, il faut que je passe par l'autre. L'autre est indispensable à mon existence, aussi bien d'ailleurs qu'à la connaissance que j'ai de moi » (Sartre 1952 : 66–67).

Ce point commun entre Bresson et Sartre est l'accent sur la relation moi-autres avec une orientation pour un monde qui a une connotation d'éternité. Concrètement je vois une structure thématiquement identique quand la mère d'Anne-Marie dit : « On n'offre pas à Dieu les souffrances des autres » ! et que Garcin affirme : « L'enfer, c'est les autres ». Il y a un contraste bien évident mais il y a aussi un point commun.

On trouve chez Bresson et chez Sartre le même modèle concernant le miroir. D'abord le miroir est pris au sens propre comme un objet fonctionnel, et ensuite au sens figuré, où l'autre personnage devient un miroir.

Dans le film « Les Anges du péché » au moment où Anne-Marie rentre au couvent, elle remarque qu'elle ne peut pas se voir dans le miroir et elle utilise tout

⁸ Idem : 1:16 :30.

⁹ Idem : 1:23:25.

¹⁰ Interview de Robert Bresson par Roger Stéphane : « Un metteur en ordre : Robert Bresson » Extraits 1966 16:10–16:16.

d'abord la vitre de la fenêtre en guise de miroir¹¹. Puisque la fenêtre ne convient pas tout à fait, c'est l'autre personnage qui devient le miroir, le miroir incarné par Mère Dominique. Anne-Marie n'était pas consciente qu'il n'y avait pas de miroir au couvent La rencontre Anne-Marie et Mère Dominique se déroule ainsi :

Anne-Marie : « Elle me va » ? (Anne-Marie essaye sa robe de couvent devant la vitre où elle ne se voit pas)

Mère Dominique : « Ça vous va ! Regardez-moi bien en face pour vous en assurer ! Ici, notre seul miroir sont les yeux d'une autre sœur » !

Anne-Marie : « Ô que je suis bête ».

Dans *Huis clos* il y a aussi le non-fonctionnement de la vitre/miroir et ensuite l'impossibilité de se voir dans un miroir. Dans la pièce de Sartre, ainsi que dans l'adaptation cinématographique par Jacqueline Audry en 1954, le miroir est situé après l'énumération des instruments de torture. Dans la première scène Garcin dit : « Pas de glaces, pas de fenêtre, naturellement », et ensuite aussi, Garcin : « Et pourquoi se regarderait-on dans les glaces » ? (Sartre 2013 : 16–17). Les citations expriment tout d'abord le mal-être et le conflit intérieur chez Garcin et ensuite, puisqu'elles se trouvent dans un contexte de torture, la question de Garcin sous-entend un dilemme dans le sens : Peut-on diminuer la souffrance ? Le mot clé chez Sartre et Bresson (voir la phrase en haut de Mère Dominique) est *regarder*. Chez Bresson ce mot est en opposition avec la pièce de Sartre : « [Le] regard peut non seulement être accusateur, moqueur ou méprisant, mais surtout il s'avère que tous les trois vont s'en montrer dépendants, notamment car ils sont enfermés dans un espace sans miroir, donc la conscience de leur apparence extérieure ne peut exister qu'à travers les autres, ce dont chacun va jouer avec beaucoup de sadisme »¹².

Dans la version cinématographique Garcin se place à plusieurs reprises devant le miroir, mais il ne se reflète pas dedans¹³. Dans la pièce de Sartre cela est exprimé par Estelle :

Il y a six grandes glaces dans ma chambre à coucher. Je les vois. Je les vois. Mais elles ne me voient pas. Elles reflètent la causeuse, le tapis, la fenêtre... comme c'est vide, une glace où je ne suis pas. [...] Je me voyais comme les gens me voyaient, ça me tenait éveillé. (*Avec désespoir*.) [...] Je ne peux pourtant pas rester sans glace toute l'éternité. (Sartre 2013 : 45)

Dans la version cinématographique, Estelle ne se voit pas dans le miroir, ce qui est souligné par le petit miroir de toilette qu'elle sort de son sac. Par l'impossibilité des personnages de se voir dans les miroirs, dans la version théâtrale,

¹¹ Les Anges du péché, 9:05.

¹² « À propos de l'enfer de Sartre », Vladimir Steyaert.

<<https://www.théâtre-contemporain.net/spectacles/Huis-clos-4730/ensavoirplus/idcontent/20577>>.

¹³ Il s'agit de la première partie du film, à savoir 12:27–14:55.

aussi bien que dans la version cinématographique de *Huis clos*, l'accent est mis, tout comme chez Bresson, sur le fait que c'est les autres qui tiennent lieu de miroir. Inès interpelle Estelle : « Voulez-vous que je vous serve de miroir » ? (Sartre 2013 : 45)¹⁴.

Nous avons vu plus haut qu'Estelle se trouve dans un état de désespoir, ce qui est en parallèle avec les personnages d'Anne-Marie et Thérèse chez Bresson. Mais il ne s'agit pas du même type de désespoir. Chez Bresson le désespoir est lié à l'existentialisme chrétien, ce qui n'est pas le cas chez Sartre. Les deux auteurs sont liés à Kierkegaard et c'est pourquoi je veux revenir sur son explication du désespoir. Kierkegaard introduit un exemple concret pour que la notion abstraite du désespoir fonctionne comme une illustration : « Devant un évanouissement les gens crient : De l'eau ! [...] Mais pour quelqu'un qui désespère, on s'écrie : du possible, du possible ! On ne le sauvera qu'avec du possible ! Un possible : et notre désespéré reprend le souffle, il revit, car sans possible, pour ainsi dire on ne respire pas » (Kierkegaard 1949 : 99–100).

La différence entre le désespoir dans *Huis clos* et « Le traité du désespoir » paraît plus claire. Le message final de *Huis clos* est en opposition avec le « possible » de Kierkegaard. Chez lui le « possible » se rapporte à la croyance. Ce qui garde le *croyant* de périr, c'est qu'il « voit et saisit en tant qu'homme sa perte [...] mais il croit » /.../ Dans le possible le croyant détient l'éternel sûr antidote du désespoir ; car Dieu peu tout à tout instant » (Kierkegaard 1949 : 97–100). Une question me semble ici envisageable. Est-ce que Sartre, en s'appuyant sur la philosophie de Kierkegaard, a cherché à faire le contraire de celui-ci concernant la notion du désespoir ? Là où « on s'écrie : du possible, du possible ! On ne le sauvera qu'avec du possible ! » en reprenant Kierkegaard, chez Sartre il y a, au contraire, de la part d'Inès, dans *Huis clos* : « Morte ! Morte ! Morte » ! (Sartre 2013 : 94) et le « possible » est absolument supprimé : « Ni le couteau, ni le poison, ni la corde. C'est déjà fait, comprends-tu ? Et nous sommes ensemble pour toujours » (Sartre 2013 : 94).

Quant au désespoir bressonien, les personnages dans le film « Les Anges du péché » s'accordent parfaitement, contrairement aux personnages de *Huis clos*, avec le « possible » kierkegaardien. Chez Anne-Marie et Thérèse le désespoir est un tremplin spirituel. Le destin croisé d'Anne-Marie et de Thérèse est un itinéraire spirituel lié avec la Grâce de Dieu. Lors de leur quête de l'identité spirituelle elles seront l'une pour l'autre comme un miroir existentiel chrétien. Thérèse et Anne-Marie, après plusieurs péripéties, arrivent à s'entendre et cette dernière trouve « la véritable voie apostolique ».

Chez Sartre, le miroir est plutôt un objet d'angoisse. Garcin et Estelle ne peuvent pas voir leur reflet dans le miroir et Inès n'est qu'un miroir infidèle : « Si

¹⁴ Film « Huis clos », 45:40–46:30.

le miroir se mettait à mentir ? Ou si je fermais les yeux, si je refusais de te regarder, que ferais-tu de toute cette beauté ? » (Sartre 2013 : 48). Ces personnages sont, par rapport à Anne-Marie et Thérèse, en dehors de la Grâce de Dieu et dans un état de désespoir éternel.

*Le monde clos chez Sartre et Bresson
– les espaces chez Foucault*

Revenons aux personnages principaux du film « Les Anges du péché ». Pour Anne-Marie, le couvent offre un détachement du monde et pour Thérèse, au contraire, c'est plutôt la prison. Pour elle, le couvent est un lieu de refuge après le meurtre de son amant. Anne-Marie veut aider Thérèse mais celle-ci est toujours révoltée et méchante. Finalement Thérèse reconnaît la bonté et sagesse d'Anne-Marie lorsque celle-ci se trouve aux portes de la mort. Le drame de chacune se déroule séparément, avant leur rencontre. Ensuite elles vont se rencontrer et s'unir définitivement dans la croyance. Cet itinéraire est structuré selon le schéma suivant : la rencontre, le conflit, le combat et la victoire de ces deux âmes.

Il est possible de faire une analogie avec la pièce *Huis clos* de Sartre si on considère que les lieux d'actions dans les deux cas sont une « occasion pour les protagonistes de se définir, de se mesurer et d'évoluer » (*Séquences* 1959 : 28). Il est en quelque sorte logique que l'aspect scénographique des lieux devient alors minimaliste¹⁵. Le miroir, comme un objet utile au sens propre, et puis au sens figuré prend donc une dimension majeure.

Il y a dans les mondes fermés et codifiés de *Huis clos* et de « Les Anges du péché », le même modèle du miroir lié à la problématique de l'identité. Dans les trois films de Bresson « Les Anges du péché », « Journal d'un curé de campagne » de 1951, et « Un condamné à mort s'est échappé », sorti en 1956, il y a l'accent sur un espace d'hétérotopie (couvent, paroisse et prison). Il est possible de dire que le cirque dans « Au hasard Balthazar » (1966) est aussi une hétérotopie mais dans l'ensemble du film il n'a pas un rôle dominant.

Le fait que le film « Les Anges du péché », « se joue en vase clos » (*Séquences* 1959 : 27) ne suffit pas pour faire un rapprochement avec *Huis clos*. Si cela était possible, pourquoi ne pas faire alors un rapprochement entre *Huis clos* et d'autres films « cloîtrés » de Bresson ? C'est le thème du miroir qui est décisif pour une comparaison et non pas l'espace puisque l'espace dans *Huis clos* n'a aucun rapport avec l'hétérotopie.

Le monde fermé chez Sartre et Bresson est le résultat, entre autre, d'un processus évolutif de codification et de punition de l'âme, et pas de corps. L'adapt-

¹⁵ J'ai trouvé que l'espace dans *Huis clos* est comparable à une boîte d'insectes où les personnages sont « comme des insectes piégés dans un bocal ». « La scénographie », Vladimir Steyaert, <<https://www.théâtre-contemporain.net/spectacles/Huis-clos-4730/ensavoirplus/idcontent/20577>>.

tation cinématographique de *Huis clos* souligne cela encore plus par rapport à l'œuvre théâtrale d'origine : « Le film *Huis clos* que vous allez voir c'est l'enfer tel que le conçoit Jean-Paul Sartre. Il n'y a ni flammes... ni instruments de torture. Il n'y pas de supplices physiques... et les bourreaux... ce sont ceux dont on nous inflige la présence ».

Chez Bresson, la punition physique ou l'autopunition, si on considère que c'était une pratique courante dans les ordres monastiques stricte, est remplacée par l'humilité radicale et l'impossibilité de réaliser ses propres désirs, même spirituels. Quand Anne-Marie dans sa bonne foi veut aider Thérèse, elle est contrainte d'obéir à sa sœur supérieure et de revenir dans sa cellule. Briser le moindre orgueil pour respecter les normes de couvent est une pratique habituelle. Ainsi quand Anne-Marie dira à sa Prieure que l'amour est la règle principale du couvent, la Prieure ne se remet pas en question et donnera la priorité au pouvoir qu'elle exerce auprès d'elle.

Foucault, chez qui la notion du pouvoir est une des préoccupations favorites, nous donne une référence sur le moment historique où la punition passe du corps à l'âme :

Si le corps n'est plus la cible principale de la punition dans ses formes les plus sévères, sur quoi la punition se relate ? La réponse de théoriciens – ceux qui, à partir de l'année 1760, ont ouverts une nouvelle époque, qui n'est pas encore terminée – est simple, presque évidente. La réponse est incluse dans la question même. Puisqu'il ne s'agit plus de corps, c'est de l'âme qu'on parle. Pénitence, qui enrage le corps du condamné, est supposée atteindre aussi son cœur, ses pensées, sa volonté, son caractère et ses envies. Une fois pour tout, Mably formulait en 1789 le principe : « Que la punition, si je peux le dire, frappe plus l'âme que le corps ». (Foucault 1991 : 129)

La souffrance mentale est un sujet commun pour Foucault et Sartre. Un miroir qui ne fonctionne pas en tant que miroir est, en soi, une source de souffrance. Elle correspond à la situation où l'individu se trouve isolé dans sa cellule. L'existence du miroir inclut l'idée que la souffrance est plus supportable. Il diminue, en quelque sorte, que l'autre soit miroir avec la possibilité du regard « accusateur, moqueur ou méprisant ». Le miroir est une échappatoire de la cellule isolée, l'envol vers un autre monde, mais pas dans le sens de séparation du monde réel qu'on trouve, par exemple, chez Cocteau, dans l'adaptation cinématographique de « L'Orphée », quand Orphée part, à travers le miroir à l'enfer pour chercher sa bien-aimée (Autrand 1973 : 89).

Dans *Huis clos*, on peut voir que le miroir, à plusieurs reprises, est une source de souffrance et n'est pas une échappatoire. Quand Estelle dit « Il y a six grandes glaces dans ma chambre à coucher. Je les vois. Je les vois. Mais elles ne me voient pas » (Sartre 2013 : 45) elle se trouve clouée dans son espace sans avoir la moindre possibilité de se voir malgré le nombre de miroirs existants.

La fonction du miroir dans le film de Bresson est abordée métaphoriquement. Anne-Marie montre son bon cœur, sa bonne volonté et ses intentions devant la Prieure. Elle est parmi les rares personnes à en être touchée et c'est surtout une grande différence par rapport à Mère Saint-Jean. Par conséquent, Anne-Marie se trouve isolée, sans le miroir à travers lequel elle aurait pu avoir la possibilité de se réaliser. Au contraire, elle sera punie et tombera dans le désespoir.

Dans les deux cas il y a une quête de l'identité des personnages autour du noyau schématique : « moi-miroir-espace ». Ces trois éléments se superposent. Un lien avec Michel Foucault est envisageable¹⁶ :

Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent – utopie du miroir. [...] le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. (Foucault 1967 : 4)

Avec le schéma « moi-miroir-espace » chez Foucault on voit un potentiel à double voie : le Moi peut redéfinir l'espace et, au contraire, l'espace peut redéfinir le Moi. Le miroir fonctionne comme un être vivant capable de porter un jugement sur quelqu'un, comme le disait Cocteau : « Les miroirs feraient bien de réfléchir avant de nous renvoyer notre image » (Yaguello 1981 : 173). Le miroir est souvent inséparable des lieux et permet une analyse topologique. Autrement dit, « moi-miroir-espace » est un *topos* autant pour la littérature comparée que dans les domaines mythiques et spirituels¹⁷.

On peut voir, d'autre part, que le concept « moi-miroir-espace » ne s'accorde pas avec l'espace dystopique. Foucault envisage miroir/utopie et miroir/hétérotopie, mais pas miroir/dystopie. L'espace sans miroir conduit vers un monde dystopique. C'est en effet le mal-être d'Estelle clouée dans l'espace sans possibilité de se voir malgré le nombre de miroir : « Je ne peux pourtant pas rester sans glace toute l'éternité » (Sartre 2013 : 45). *Huis clos* de Sartre est une dystopie métaphysique – un monde que l'on ne voudrait pas voir exister. La dystopie métaphysique désigne un monde où la Grâce n'existe pas. Autrement dit, ce

¹⁶ Le concept « moi-miroir » se trouve chez Kierkegaard sans contextualisation pour « l'espace » : « On ne peut se voir *soi-même* dans un miroir, sans se connaître déjà, sinon ce n'est point *se voir*, mais voir seulement quelqu'un. Mais le possible est un miroir extraordinaire, dont on ne doit user qu'avec force prudence. C'en est un en effet qu'on peut dire mensonger. Un moi qui se regarde dans son propre possible n'est guère qu'à demi vrai ; car, dans ce possible-là, il est bien loin encore d'être lui-même, ou ne l'est qu'à moitié » (Kierkegaard 1949 : 95–96).

¹⁷ Aujourd'hui nous voyons au moyen d'un miroir, d'une manière obscure, mais alors nous verrons face à face ; aujourd'hui je connais en partie, mais alors je connaîtrai comme j'ai été connu (1 Co XII, 12).

monde dystopique dont on pourrait craindre l'existence après notre vie terrestre, est en opposition avec la possibilité que l'espoir pourrait exister, car Dieu serait si miséricordieux qu'il ne jugerait personne pour aller en enfer. Mais cela ne signifie pas que la « Grâce » est telle que l'enfer n'existerait pas et qu'il n'y aurait pas de possibilité que quelqu'un ne s'y retrouve en premier.

Le monde de Bresson est, en quelque sorte, un mélange de l'utopie et l'hétérotopie où le miroir existentiel est inséparable du « moi-espace ». Concrètement, Anne-Marie, vivant dans un monde sans un miroir physique, peut réaliser son « moi » à travers sa relation davantage avec la Prieure et Thérèse. Avec la pensée des sœurs sur elle, par la « correction fraternelle », son « moi » peut se mesurer et définir. L'accomplissement de « moi » conduirait vers un espace utopique, et le « moi » qui se regarde dans son possible crée un espace hétérotopique. Chez Bresson le miroir est toujours présent (bien que physiquement absent), mais ce sont les sœurs qui en reprennent la fonction. Cela ne veut pas dire que le miroir est absent chez Sartre au sens figuré (Ines : « Voulez-vous que je vous serve de miroir »?), mais il est absent par ce qu'il provoque une permanente angoisse et incertitude. Le monde de Bresson, à la différence de « Huis clos », ne contient pas l'aspect dystopique de l'espace.

Avant de passer à la conclusion, je dirais que le thème du miroir ne peut pas être analysé comme un thème isolé. Cet article est en effet un cheminement qui a été tracé avec le potentiel du miroir. Le fait que les deux mondes se trouvent en opposition – l'espace dans *Huis clos* par rapport à l'espace dans « Les Anges du péché » – ouvre une possibilité d'envisager un fond archétype binaire. Dans ce contexte le concept de Jacobson me semble intéressant :

Du point de vue linguistique, il y a deux images fondamentales : d'une part, la confusion des langues – c'est la Tour de Babel ; d'autre part, la pluralité des langues peut, au contraire, devenir la grâce au lieu du châtement – c'est le don des langues, le miracle de la Pentecôte : le Saint Esprit descend sur les apôtres ; la compréhension de toutes les langues devient possible. (Jakobson 1976 : 470)

Conclusion

L'observation d'Ante Peterlić, selon qui le film « Les Anges du péché » contient des thèmes existentiels, se rapporte d'avantage à l'existence qu'à l'existentialisme. Pour établir un lien évident avec l'existentialisme sartrien il faudrait envisager encore d'autres thèmes tels que l'angoisse et la liberté, l'engagement, la mauvaise foi, la responsabilité, etc.

Selon Chateau, Bresson crée dans ses films un « sentiment d'existentialité » en jetant un coup d'œil à Sartre. La philosophie de Kierkegaard et ses trois étapes de l'existence (esthétique, éthique et religieux) peut se découvrir dans le film « Les Anges du péché ». Le passage d'une étape à l'autre est marqué d'avan-

tage quand Anne-Marie brûle ses lettres et ses photos. Elle a choisi la vie au couvent ou une relation durable (étape éthique).

Le message du film « Les Anges du péché » de Bresson s'accorde fortement à Kierkegaard : « L'idée du péché, c'est que son concept soit sans cesse détruit » (Kierkegaard 1935: 21).

Le point commun entre Bresson, Sartre et Kierkegaard est le thème du désespoir. Cependant, le désespoir bressonien est un désespoir existentiel chrétien qui, à la différence de Sartre, contient « le possible » kierkegaardien. Dans cet article j'ai voulu analyser le thème du miroir tout en restant fidèle au « conseiller religieux » de Bresson : Père Bruckberger affirme que le film exprime le dogme chrétien de la Communion des Saints.

Dans ce cheminement j'arrive finalement à détecter les liens communs entre *Huis clos* et « Les Anges du péché » :

1. Création en 1943/44
2. Lien avec l'existentialisme de Kierkegaard
3. Désespoir des personnages
4. Miroir
5. Monde clos
6. Les éléments qui s'entremêlent (moi-miroir-espace) et forgent l'identité des personnages

Voici les thèmes en contraste :

1. Châtiment/Grâce
2. Désespoir/Espoir
3. Non communication/communication
4. Miroir (monde dystopique)/miroir (monde utopique/hétérotopique)
5. Archétype : la Tour de Babel/ le miracle de la Pentecôte – la Communion des Saints

L'enfer c'est d'exister sans le miroir au sens propre et figuré parce que le Moi a besoin d'un point de repère. Comment définir autrement le monde dans lequel règne l'impossibilité d'établir la moindre interaction ? C'est la situation de Garcin quand il dit « si tu me crois, tu me sauves ».

À ma chère Barbara Bernić

Sources

- Audry 1954 : J. Audry, *Huis clos*, film.
<<http://www.google.com/search?q=huis+clos+film&client=firefox>>. 17/6/2022.
- Bresson 1943 : R. Bresson, *Les Anges du péché*, Souvenir D'Epoque.
<<http://www.youtube.com/watch?v=CEAxwiDu84>>. 25/7/2022.
- Kierkegaard 1935 : S. Kierkegaard, *Le concept de l'angoisse*, Paris : Galimard.
- Kierkegaard 1943 : S. Kierkegaard, *Ou bien... Ou bien...*, Paris : Galimard
- Kierkegaard 1949 : S. Kierkegaard, *Traité du désespoir*, traduit du danois par K. Ferlov et J.-J. Gateau, Paris : Gallimard.
- Sartre 2013 : J.-P. Sartre, *Huis clos suivi de Les mouches*, Paris : Gallimard.

Références bibliographiques

- Autrand 1973 : M. Autrand, *Jean Cocteau « Orphée » théâtre et cinéma*, Paris : Bordas.
- Chateau 2010 : D. Chateau, *Philosophies du cinéma*, Paris : Armand Colin.
- Chateau 2011 : D. Chateau, *La subjectivité au cinéma*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, collection « Le Spectaculaire ».
- Filipović 1968 : V. Filipović, *Novija filozofija zapada*, Zagreb : Matica hrvatska.
- Foucault 1967 : M. Foucault, *Des espaces autres, Hétérotopies*. Disponible en ligne : <<https://cinedidac.hypotheses.org/files/2014/11/heterotopias.pdf>>. 17/10/2022.
- Foucault 1991 : M. Foucault, « Tijelo osuđenika », prijevod S. Ivić, *Treći program Hrvatskog radija*, n° 31 : tematski blok *Nadziranje i kažnjavanje*, Zagreb : Hrvatska radio-televizija, 123–136.
- Foucault 1991 : M. Foucault, « Zatvor », prijevod Ž. Matijašević, *Treći program Hrvatskog radija*, n° 31 : tematski blok *Nadziranje i kažnjavanje*, Zagreb : Hrvatska radio-televizija, 136–144.
- Jakobson 1976 : R. Jakobson, « Entretien avec Emmanuel Jacquart : autour de la Poétique », *Critique*, tome XXXII, n° 348, Paris : Editions de Minuit, 461–472.
- Passek et al. 1987 : J.-L. Passek, *Dictionnaire du cinéma*, Paris : Librairie Larousse.
- Peterlić 1986 : A. Peterlić, *Filmska enciklopedija*, 1, A-K, Zagreb : Jugoslavenski zavod « Miroslav Krleža ».
- Sartre 1952 : J.-P. Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris : Nagel.
- Sartre 1992 : « Texte sur la naissance de *Huis clos* », in M. Contat et M. Rybalka (ed.), *Jean-Paul Sartre. Un théâtre de situations*, Paris : Gallimard. Disponible en ligne <<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Huis-clos-4730/ensavoirplus/>>. 21/6/2022.
- Séquences* 1959 : Compte rendu de « Les Anges du péché » (Fiche filmographique), *Séquences*, n° 16, 27–29.
- Steiner 1998 : G. Steiner, *Après Babel : une poétique du dire et la traduction*, traduit de l'anglais par L. Lotringer et P.-E. Dautzat, Paris : Albin Michel.
- Vanoye 2005 : F. Vanoye, *Récit écrit, Récit filmique*, Paris : Armand Colin.
- Vinneuil 1943 : F. Vinneuil, « Giraudoux au couvent », *Je suis partout*, 9 juillet 2020.
<<https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=Les+anges+du+pêche+#fpstate=ive&vld=cid>>. 12/9/2022.
- Yaguello 1981 : M. Yaguello, *Alice au pays du langage*, Paris : Seuil.

Патрик Левачић

Филм „Анђели греха” Робера Бресона: тема егзистенцијалног огледала и веза са драмом *Иза зајворених враиша* Жан-Пола Сартра

Филмолог Анте Петерлић тумачи филм Робера Бресона „Анђели греха” из егзистенцијалистичке перспективе. Његову идеју узимамо као полазиште за овај рад. Истраживање ће у првом делу чланка ићи у два смера, у оквиру чега ћемо тражити везе између Бресона и Кјеркегора, као и између Бресона и Сартра. Ликови у Бресоновом филму, као и ликови у Сартровој драми *Иза зајворених враиша* и њеној истоименој филмској адаптацији из 1954. године, дефинисани су у односу на огледало. Компаративном анализом утврђујемо да се у оба дела појављује исти образац значења и функционисања огледала.

У другом делу рада отварамо питање у ком се свету налази егзистенцијалистичко огледало, с обзиром да се оно не може посматрати изоловано, већ нужно мора бити укључено у концепт ја-огледало-простор. Тумачење простора (утопија/хетеротопија) М. Фукоа и методолошки концепт Р. Јакобсона служе нам као алат да одговоримо на то постављено питање, да бисмо дошли до следећег закључка: супротстављају се два света – у првом, у позоришном комаду и филмској адаптацији *Иза зајворених враиша* владају казна и очајање, док је у другом, у филму „Анђели греха”, главна порука везана за Милост и Наду. Та два света се на архетипски начин односе, први на Вавилонску кулу (немогућност комуникације), а други на дар језика, где Дух Свети силази на апостоле (приступ комуникацији).

Сличности између *Иза зајворених враиша* и филма „Анђели греха” јесу: 1. Време настанка 1943/44; 2. Веза са Кјеркегоровим егзистенцијализмом; 3. Очајање ликова; 4. Тема огледала; 5. Исти образац значења и функционисања огледала; 6. Затворени свет и 7. Елементи који се преплићу (ја-огледало-простор) те утичу на идентитет ликова.

Разлике између *Иза зајворених враиша* и „Анђела греха” јесу: 1. Казна/Милост, 2. Очај/Нада, 3. Некомуникација/комуникација, 4. Свет без огледала/свет са огледалом и 5. Огледало (дистопијски свет)/огледало (утопијски/хетеротопијски свет).

Тема егзистенцијалистичког огледала постаје значајна јер је неодвојива од потраге ликова за идентитетом: Ја без огледала, Ја и други, те Ја у односу с Богом. Егзистенцијалистичко огледало је прикладна тема за испитивање јаства као енигме и мост који нас може водити до архетипских простора.

Кључне речи: огледало, егзистенцијализам, ја, архетипски простор, Бресон, Кјеркегор, Сартр.