

P R E M I E R P L A N

ROBERT
BRESSON



Robert Droguet

Robert Bresson



TOUT comme le masque mortuaire de Pascal présidait de biais aux écrits d'André Gide, il semble que les films de Robert Bresson suggèrent un signe d'élection, solennel et glacé - suspendu... c'est ce qui fait la singularité de son affiche dans le cinéma d'aujourd'hui. On songe à Bresson quand on lit : "Au fond, tout ce qui n'est pas essentiel m'ennuie. D'où mon mal-entendu avec le monde. Je me suis parfois étonné qu'il ne goûtât point davantage ma société"... C'est Julien Benda qui écrivait cela dans un ouvrage au titre bressonien : Exercice d'un enterrement (N.F., 1946).

Wojmy

Sommaire

Robert Bresson, 3 — suivi d'une Petite anthologie positiviste de l'a-bressonnisme, par Ado Kyrou 84, le R.P. Bruno (invité) 88, Raymond Borde 91, Louis Seguin 94, Roger Tailleur 96, Robert Benayoun 102, Paul-Louis Thirard 103, Bernard Chardère 104 — Filmographie, par Raymond Chirat, 107 — Notes bibliographiques, 109.

Robert Bresson a signé jusqu'ici 10 heures et 3 minutes de films, en 7 titres, compte non tenu du moyen métrage LES AFFAIRES PUBLIQUES (où il avait déjà comme collaborateur Jean Wiener et Pierre Charbonnier, que l'on retrouve 30 ans plus tard pour AU HASARD, BALTHAZAR).

Ce n'est pas, bien sûr, l'œuvre de Bunuel, Bergman, Minnelli ou Huston, et ces 10 h. ont peut-être été surestimées par la critique française — qui est quasi seule dans un press-book bressonien. N'importe, foin de l'anti-nationalisme, et que ce 12^e numéro de notre série définitive PREMIER PLAN 18 x 10 soit une (première) pierre (de plus) pour un cinéaste français.

Robert Droguet, qui la porte, est poète de choix, typographe de métier, auteur de divers ouvrages dont un FEMINAIRE remarqué par le Prix Fénéon, et un essai sur FAUTRIER. Il n'est pas « dramatiquement analphabète » et n'est donc pas dans le vent ; aussi sommes-nous heureux de proposer son excitant essai à nos amis lecteurs.

ROBERT BRESSON

Il faudrait un cloître au petit jour pour penser aux films de Robert Bresson. Le monopole de la vie intérieure n'étant plus de sacristie, un couvent à matines n'est pas nécessaire, la claustration suffit :

Clôture de Béthanie pour **Les anges du péché** ;

Alcôve des **Dames du bois de Boulogne**, vraies recluses, fausses dévotes ;

et le **Curé de campagne**, dont la mauvaise santé supporte mal le vagabondage mystique et la Passion improvisée par mimétisme, enferme son chemin de croix dans la cure de son journal ;

Prison — et quelle prison : Montluc ! — d'où **Le condamné à mort s'est échappé** ;

et pris, le **Pickpocket** est mis derrière les grilles ;

Chambre haute de **Jeanne d'Arc** retrouvée dans les souterrains de Meudon ;

Porte enfin, portes d'**Au hasard, Balthazar**.

Bresson répugne aux ascenseurs et, sous le toit de sa voiture, roule au plus vite pour en sortir au plus tôt.

*
**

C'est le R. P. Bruckberger qui fut l'occasion de son premier film, **Les anges du péché**, 1943 :

« Bruckberger, le père — raconte Bresson dans **Les nouvelles littéraires** du 26 mai 1966 — m'apprit qu'il existait une congrégation de religieuses où le mal vivait sur le même pied que le bien, je veux dire où les religieuses réhabilitantes et réhabilitées étaient confondues sous le même uniforme. Il me conseilla de lire

le livre : **Les dominicaines des prisons**. Je dois préciser que, quoi qu'en dise Bruckberger, sa collaboration s'arrêta là ».

Sur cette idée des religieuses de la Visitation, Bresson écrivit le scénario et demanda à Jean Giraudoux le texte des dialogues qu'il retoucha ou récrivit selon les besoins du tournage.

Nous sommes, en effet, avec Bresson, dès son premier film, dans l'intolérance créatrice la plus exclusive, avec ardeur jalouse, on vient de le voir.

Ce système caractériel de pensée ira se perfectionnant avec les années, limitant les apports extérieurs au concours minimum. Sept films sortiront de ce laboratoire courtois, en vingt-quatre années d'exercice, les génériques se limitant bientôt à quelques noms : Pierre Charbonnier pour le décor, Burel pour l'image... Les comédiens professionnels suspendus, des inconnus presque anonymes sont les interprètes.

Diderot, Cocteau, Bernanos après Giraudoux, un récit d'évasion du Commandant Devigny trouvé dans **Le Figaro littéraire**, le souvenir de **Crime et châtiment** (et encore !) pour **Pickpocket**, les minutes des procès de Jeanne d'Arc, le projet toujours contrarié de **Lancelot du Lac**, le regret de **La princesse de Clèves**, exécutée — c'est le mot — par Jean Delannoy, un **Ignace de Loyola**, commande italienne sombrée entre Julien Green et Montherlant, une **Genèse** (de la Création à Babel) perdue encore en Italie, voilà pour le matériau sonore et considérable.

Et, 1966, un peu comme **Pickpocket** vint en 1959 interrompre insolemment les atermoiements de Lancelot dans le lac, **Au hasard, Balthazar**, les mémoires d'un âne recueillis par un Bergman de l'île Saint-Louis, deux interviews à la télévision par Michel Mitrani et par Roger Stéphane, qui consacre à Robert Bresson un numéro spécial de son émission, **Pour le plaisir**, avec les témoignages superlatifs de Marguerite Duras, Jean-

Luc Godard, Louis Malle et François Reichenbach, trois séries d'extraits du film et d'autres interviews dans la presse écrite.

Enfin, bien à l'abri du festival de Cannes dont on lui a fermé les portes, **Au hasard, Balthazar** fait son entrée solitaire dans Paris étonné, comme jadis un autre âne dans Jérusalem, le jour des Rameaux, porteur de roi...

LES COMEDIENS EXCOMMUNIES

La porte étroite, le chas de l'aiguille de sa réticente création, Bresson le réduit en renonçant aux acteurs professionnels. Je suis tenté de penser que des considérations réformistes d'économie générale, englobant les cachets aussi bien que le mode de jeu des comédiens ont guidé la décision de Bresson ; mais plus loin c'est un culte de la virginité visuelle qu'elle érige.

Pas de visages connus qui ont une histoire multiple (saga de Gabin, de Bardot, ou d'Alain Cuny, de Maria Casarès aussi bien, on comprend très bien Bresson), mais il veut aussi que ces visages devenus un instant porteurs de son œuvre disparaissent à jamais, s'anéantissent. Que Florence soit Carrez pour l'état civil et **Jeanne d'Arc** pour le spectateur, et seulement **Jeanne d'Arc**, et non demain au gré d'une carrière : **Nana, Lulu, Gigi**, dans des films tirés des œuvres de Zola, de Wedekind, de Colette. Et aussi **Jeanne d'Arc**, comme Michèle Morgan, Jean Seberg ou Ingrid Bergman ont pu l'être.

Le curé de campagne devenu montreur de **Nounours** est un avatar qui symbolise bien le danger de survie que les comédiens d'un jour affronteraient en poursuivant le métier. François Leterrier, metteur en scène, ne gêne en rien la création de Bresson, close comme un lustre. **Nounours** non plus, d'ailleurs !

Cette invention d'un patronage occasionnel ne va

pas sans défaut dans la chose montrée : Armand Guibert est-il le traducteur remarquable du remarquable poète qu'est Pessoa, « fait » un curé de Torcy très gênant. Et que l'on ne vienne pas me dire que si l'on avait pris le vrai curé du vrai Torcy, etc.

C'est un peu au hasard que Bresson, à force de répétition et d'automatisme façonné fait coïncider le **Pickpocket** et le neveu de Jules Supervielle. Ce travail de patience, cet ajustement incessant, ce calcul de jointolement a quelque chose d'approximatif et d'incertain qui contrarie l'équilibre créateur à sa mystérieuse source par l'élection de l'application — au sens d'art appliqué — au titre de valeur absolue. On va au devant d'un mensonge plus grave que la convention dramatique des comédiens.

Pierre Klossowski sera toujours un meilleur révocateur de **L'Edit de Nantes** qu'un avaro libidineux dans une chronique campagnarde. Il y a là un dédain de la spécificité qui étonne.

De Sica trouva pour son **Voleur de bicyclette** une technique de l'inconnu plus satisfaisante, semble-t-il, parce que le descriptif social tendait sous lui un filet qui réduisait les risques de sa prestation. Chez Bresson, au contraire, la fausse note de l'interprète gâche le concert. Le savant dosage des rapports et du rythme dont Bresson fait son dada est endommagé par le couac. La haute stéréophonie mise en place à grands soins est livrée à des débutants à qui l'on ne demande, d'ailleurs, que des gammes, parce que le comble d'un cavalier est de montrer comment on marche au pas. L'anecdote du vieux Baucher fait florès : Valéry la rapporta, Bresson la cite et Berne-Joffroy l'appliquait à la peinture de Jean Fautrier ! Elle est du reste fort jolie et elle va loin, bien sûr : les exercices de lecture à quoi Bresson oblige ses interprètes sont de haute école.

Mais j'ai cité De Sica. Il va sans dire, en effet, que je ne pourrai pas ne pas comparer les films de Bresson

à d'autres films, et je proteste d'avance de la qualité de ces films de référence, qui sont « de cinéma » quand les siens sont « de cinématographe ». Je veux dire que je ne suivrai pas Bresson dans le distinguo, manichéen de surcroît, qu'il a accoutumé de faire dans ses interviews récentes et que l'on peut résumer ainsi :

Le cinéma, fait par les autres, est un art de spectacle où l'on photographie une scène préexistant au tournage ; le cinématographe, art autonome dont Bresson est le pionnier, découvre à chaque image un monde qui n'existe en aucun autre cas et se résout dans la seule suite de sa création.

Cette autarcie subtile, critique et provocatrice, est irrecevable et Bresson est un réalisateur et un cinéaste (les deux mots sont affreux, soit) dans la cité, à la manière de l'île Saint-Louis, et le quai Bourbon aussi, est dans Paris.

Les méthodes et les œuvres diffèrent merveilleusement pour les uns et les autres, de Bresson à Welles, de Lang à Visconti, de Ray à Shindo, de Bergman à Tati, de Bunuel à Losey, voilà tout.

A mi-chemin de Port-Royal et de Pearl-Harbor, Robert Bresson n'est pas un désastre pire que la « catastrophe d'Igitur » que Paul Claudel affecta au souvenir de Mallarmé. Le style de Bresson est d'un créateur, mais rien n'autorise à confondre l'extrémité des soins et la Grâce sanctifiante.

Sa tentative solitaire de mettre sur pied un art visuel tout intériorisé touche parfois au martyr, mais c'est aussi celui de ses producteurs et dans leur abnégation obligatoire, celui de ses interprètes volontaires. On a parfois envie de dire de Bresson ce qu'il fallait bien dire de Cocteau : il exagère.

Pour les interprètes, il leur faut épouser en de mystiques noces une éthique de la virginité qui a des précédents redoutables : Ersébeth Bathory, comtesse sanglante qui baignait son ambitieuse beauté dans le

sang égorgé des jeunes filles, et Gilles de Rais, connétable de France et pair de Jeanne d'Arc la pucelle, dont la gloire culminait dans le massacre d'enfants sur sa couche. Bresson, pour une fois, va moins loin.

Sans doute ces références sont-elles excessives ; aussi clignent-elles sans façon de l'œil ou des deux. A mes yeux d'ailleurs, leur principal mérite est-il d'éloigner le spectre à soutane d'un Bresson de clergé, penché sur un bénitier où grenouillent les sœurs de Béthanie, réhabilitantes ou réhabilitées, le prêtre de Bernanos, Jeanne et son bûcher.

On nous a déjà maquillé un Péguy tout entier et Claudel qui prêtait le flanc. Je préfère imaginer que le cinéaste dont la rigueur serait compatible avec les terribles exigences de l'**Histoire d'O** serait précisément Bresson ; mais le cinéma, ni le cinématographe ne seront jamais mûrs pour cela.

Comme chez Sir Stephen, il se trouve que les disciplines de l'imaginaire, de la vie intérieure et de l'accomplissement se rencontrent très lisiblement chez des religieux. Que Bresson s'en empare est normal.

Et tout aussi bien d'un **Pickpocket** jaloux de son art, d'un condamné à mort qui refuse un sort réputé inéluctable, d'un âne, pourquoi pas, témoin inutile et rédempteur dérisoire.

LE MEME VICE

Il s'agit de peindre l'homme dans son obstination extrême. **Le vent souffle où il veut**, commente le sous-titre du **Condamné à mort** et l'on voit bien ce qu'il y a de dément dans l'artisanat d'évasion de Fontaine. Le destin est bousculé par les manœuvres d'un Robinson borné ne songeant qu'à sa fuite. Démente aussi l'équivalence musicale voulue par Bresson en forme de

compensation : Mozart à Montluc, la **Messe en ut** pour vider les latrines.

In vraisemblance déjouée, bafouée, l'absurde fonde la vérité crue : celle du fait vrai et celle de la foi ; non pas tout de suite celle de la Première Vertu, mais d'abord la chose à laquelle on croit. L'échec de Michel, lui-même, est apothéose puisque l'amour de Jeanne l'attend derrière les grilles.

Partout le même vice ardent qui nie l'évidence et dont on fait le portrait minutieux dans les termes mêmes de l'apparence fixée à la loupe pour voir ce qui s'y cache.

« L'important — dit Bresson de ses interprètes — n'est pas ce qu'ils me montrent, mais ce qu'ils me cachent, et même ce qu'ils ne soupçonnent pas qui est en eux. »

L'insolente agression de sœur Anne-Marie sauvera Thérèse. Madame de La Pommeraye ourdira sa vengeance avec des raffinements de haute-lissier, le curé d'Ambricourt boira trop et jusqu'à la lie le bol de pain mêlé au vin. Fontaine, on l'a vu, est fou à enfermer, mais **Le vent souffle où il veut**.

Michel manipule comme Kassagi, son maître (conseiller technique et « acteur » de **Pickpocket**), sur une musique de Lulli et se découvrira, les bracelets aux poignets, triomphant. Jeanne, enfin, **Jeanne d'Arc** en face de ses juges, tout uniment butée et clairvoyante, à peine polie mais tenue par En-Haut, répond sèchement, se porte elle-même au bûcher malgré sa peur, malgré la foule et ses cris, aveuglément attentive à ses seules voix qu'il est difficile de produire à l'audience.

Et, muet parfait, chiffre biblique et chapiteau médiéval, l'âne **Balthazar**, mage et porteur de rien, méprisable livré aux passions du hasard, l'obstination par nature, involontaire jusqu'au proverbe ; mais Fontaine déjà était têtue comme un âne (et gagnait), et le **Curé de campagne**, obstinément : « Dieu vous brisera ». Et plus loin :

« Nos fautes cachées empoisonnent l'air que d'autres respirent ».

Partout, chez tous, la même fixité hérétique, la parole qui tombe d'une bouche qui s'ouvre à peine, d'une voix que Bresson veut « aplanie », d'un ton « aplani » : « Ce n'est pas nous qui avons inventé l'amour. Il a son ordre. Il a sa loi ».

L'intransigeance obstinée, en devise chez Anne-Marie, la religieuse (et la règle de la congrégation peut bien voler en éclats ou m'exclure), nous la retrouvons chez M^{me} de La Pommeraye occupée à se nuire, punissant le marquis, se punissant bien mieux. Le curé d'Ambri-court ne peut rien opposer au curé de Torcy, à ses humains propos, que lui-même, mais loin, en chemin déjà, de croix.

Jeanne aussi entend bien les questions de ses juges, mais elle entend mieux saint Michel et sainte Catherine, et la grande lumière au-dessus du roi.

Comment résister « aux sirènes de l'amour de Dieu », selon l'expression de Jacques Rivière. Comment y a-t-il encore des personnages bressonniers ? Je vois partout une telle fringale suicidaire de raisons et de transcendance, de tentatives et de promesses, de sacrifices et d'exemples, de conquête et de dépassement.

Michel consent à l'apprentissage du parfait **Pick-pocket** : il y apprend la concentration et la maîtrise de soi dans une sorte de méthode de méditation et de silence, avant de se retrouver miraculé gauchement dans le juste châtement que masque le visage de Jeanne, l'amour dédaigné jusque-là.

Si Bresson pouvait être nervalien, et le cinéma aussi, son prochain film montrerait le caillou :

« A la matière même un verbe est attaché (...)

« Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres ».

Avec une sérénité non feinte et brûlant d'une juste passion, Bresson fait le portrait d'une paranoïa non délirante qui a ses martyrs.

La rigidité des interprètes rejoint cette véhémence immobile de la certitude. Les yeux ne cillent pas, posés. Voilés, demi-clos le plus souvent, ouverts au dedans d'eux-mêmes, l'évidence est dépassée. C'est la vision devenue regard.

Plastifiée par l'image, la parole proférée est le chiffre de l'état d'exception, la loi langagée telle, sans intonation impure qui ajouterait une information supplémentaire, superflue, fautive. L'image vient comme une fatalité sanctionnée par le guichet du fondu-enchaîné, aussitôt la parole dite.

Voilà où conduit l'étroitesse de vue dans la recherche d'une vérité synthétique, patiemment reconstituée, conceptuelle c'est trop peu dire, sacrement du fond supposé des choses, rythmé dans les rapports.

L'attention la plus sourde, le recueillement, l'écoute du silence assurent au film une sorte de stabilité, un établissement documentaire considérable, non pas du tout par le sujet de la chose montrée — vol du portefeuille ou sciage de porte — mais par la qualité requise, le progrès appris et la réussite nécessaire.

Si Jeanne manque sa réponse, Cauchon triomphe bêtement de saint Michel et de Sainte Marguerite, et Jeanne, perdue pour perdue, perd sa mort même. La cuillère frottée jusqu'à l'aiguisage par Fontaine est un bistouri dans une opération d'une très grande difficulté. La main de Michel rompue à la tire par les exercices d'assouplissement forme des doigts de virtuose. On assiste de près à chaque détail de la mise en place.

Dans **Pick-pocket** qui est à beaucoup d'égards le chef-d'œuvre de Bresson, la notion fondamentale de proximité, des êtres et des choses, c'est-à-dire de comptabilité dans l'immédiat est supérieurement montrée : séquence du métro, corridor du wagon. L'imminence de l'événement devient palpable. Rarement, le frémissement fut plus signifiant et mieux signifié. La préhension pos-

sible, la portée de la main, la distance et l'altérité, tout en un.

Dans cette tension, le moindre écart décide de l'avenir : paupières, flèches chercheuses du regard, souffle contenu, le cœur est mis à rude épreuve comme en un suspense d'intrigues dont le sujet serait l'homme même en un comportement donné, coupable ou non, là n'est vraiment pas la question.

C'est l'inanité du monde extérieur qui est absorbée et suspendue à un seul geste dont la réussite reste douteuse, qui tombe sous le sens.

UN SEUL FILM

Le retour du **Pickpocket** chez lui, dans ce placard dont la porte ne ferme pas (il n'y a rien à voler !), l'examen de conscience professionnelle, les gammes à nouveau des exercices, la mise à jour du journal, la recollection personnelle, le perfectionnement de soi, l'isolement élu, la référence et l'étude d'illustres aînés, « l'imitation », le contrôle des réflexes, la maîtrise recherchée jusqu'à la chute rédemptrice : « Bénies soient les fautes qui laissent en nous de la honte », dit le curé d'Ambricourt, frère de Michel.

Ils ont vécu la même folie, tenu le même journal de leur Faute exemplaire. C'est le même journal, le même monologue, le même dialogue, le même commentaire.

Le jour viendra-t-il où Bresson pourrait d'un même Texte ne varierait faire plusieurs films dont la différence d'apparence ferait de Bresson un dangereux sophiste et un poète vainqueur ? Déjà un curé de campagne, un voleur, un condamné qui fait bon compte de sa parole, parlent le même langage étriqué.

La Foi de l'un c'est la dextérité des autres ; les mains perfectionnées de Michel, celles ouvrières de Fontaine sont les mains consacrées du curé d'Ambricourt. La

messe n'est pas la même pour chacun, mais la montre en or vaut bien une messe et l'évasion de Montluc c'est la vie impossible de Fontaine, tressée avec du crin et du fil de fer, des couvertures coupées en lanières, toute une industrie patiente consacrée à l'élévation sur le chemin de ronde qui vaut bien le chemin de croix du **Curé de campagne**.

« Chacun porte sa croix et chaque croix est différente mais ce sont toutes celles de la Passion », écrivait André Bazin en 1951 à propos du **Journal d'un curé de campagne**, associant le calvaire du héros de Bernanos à celui du Christ.

Je reprends cette phrase pour l'étendre à ces profanes que sont Michel et Fontaine. La désignation confessionnelle me semble ne pas devoir limiter une signification mystique qui n'a pas d'étiquette. Il n'y a qu'une différence documentaire entre la consécration de l'hostie et le vol à la tire.

**

Chez les femmes (**Anges du péché, Les dames, Jeanne**), la mise en œuvre du même processus n'est ni dactylique ni manuelle : elles triomphent par la parole. J'appelle aussi Triomphe le bûcher criminel de Jeanne. Tout comme l'autopunition magistrale de M^{me} de La Pommeraye, je veux dire d'Hélène, dans la transposition de Cocteau et Bresson, du récit de Diderot.

Dans **Les anges du péché**, Anne-Marie se met hors-la-loi, tombe sous le coup de la loi, se trouve en danger, en perdition et retrouve, par mimétisme, le calvaire de Thérèse, de l'intérieur, identifiant leurs situations. Là encore, concordance, équivalence, jointoiment dans la plus pure tradition bressonienne.

Et la matière première, car j'insiste un peu trop sur les modalités instrumentales, c'est le mystère, au niveau de l'être et de la solidarité avec les autres, agressive ou rédemptrice, dont l'aspect nommément religieux est

montré par le **Curé de campagne** : « Je crois que si Dieu nous donnait une idée claire de la solidarité qui nous lie les uns aux autres dans le bien et dans le mal, nous ne pourrions pas vivre ».

Rappelons l'autre phrase du terrible petit curé : « Nos fautes cachées empoisonnent l'air que d'autres respirent ».

Pour éprouver cette chaîne, pour affronter la féodalité de cet enchaînement, le système Bresson qui entre en fonction dès le sujet arrêté, à la table de travail d'abord, sur le plateau beaucoup plus tard, se fonde sur une redécouverte de la réalité comme par un qui sortirait d'un cauchemar, d'une méditation ou d'une extase (l'équivalent à tout coup du convalescent post-opératoire) et qui verrait que chez lui il y a de l'eau dans le robinet, l'électricité quand vient la nuit et que les murs de sa maison l'isolent du froid et de la peur.

Parce que la rédaction du scénario-découpage est un moment capital, elle peut durer plusieurs mois, sinon plusieurs années. C'est là que Bresson fixe le choix des éléments qui entreront en composition. A partir de la fin de ce travail, on peut dire que le film est fait.

Il faudra donc que les accidents de tournage, câbles qui s'emmêlent, avions qui entrent dans le son ou interprètes qui s'éloignent de l'image de départ, pièces non conformes à la matrice, plient, cassent ou cessent.

Du reste, on « reprendra » autant de fois que nécessaire, comme le plâtrier sur un mur mal préparé passe dix fois le pinceau ; ce ne sont pas dix couches mais dix compléments minuscules, et la peinture fraîche en dix applications successives finit par combler le moindre interstice de fuite et de manque que le mouvement amalgame, saoulant, moulant, roulant l'interprète dans le comportement d'un somnambule automatique mat, dont la diction ne colore pas le fil d'épaisseur, la trame.

Les interprètes sont bien les fenêtres par où l'on voit, mais chez Bresson, fenêtres peintes semblables

aux innombrables identiques qui singularisent pour beaucoup la peinture de Pierre Charbonnier : fenêtres ouvertes ou fermées comme sont les voyelles, pas davantage.

Les interprètes sont les voyelles d'un film de Bresson dont les consonnes et l'articulation seraient dans la syntaxe déjà-grammaire, jeu des rapports, durée, jusqu'au prochain guichet fondu-enchaîné, on recommence, on continue.

« Voyons, écrit Francis Ponge, à propos de Pierre Charbonnier : un motif nous intéresse. Or, nous n'y sommes pas. Peut-être nous intéresse-t-il justement parce que nous n'y sommes pas. »

Voilà qui marque bien une certaine qualité d'absence propre à la peinture « désertique » de Pierre Charbonnier et au cinématographe « blanc », « atone », silencieux, décourageant de Robert Bresson.

L'accumulation de la platitude qui en traduit l'essentiel et que le créateur resitue, restitue et reconstitue dans l'intensité la plus grande, les démarches de Charbonnier et de Bresson sont proches. Reprenons Ponge : « Du « dépouillement » à l'« intensité » voilà toute la dialectique ».

Mais où trouver ces « étendues » désertiques ? Ou plutôt comment les retrouver ?

En dépouillant le motif de toutes ses « péripéties », de la moindre anecdote, on ne conservera que le fil du film, le sujet de la toile. C'est bien ainsi qu'une toile de Charbonnier « représente » tout à fait **Le port de Sète** ou **La colline de la Croix-Rousse** à Lyon, et un film de Bresson l'« histoire » de la récupération, de la « coopération » d'une âme, marchandage à la Gogol dans un contexte claudélien, ou bien la quinzaine d'interrogatoires de **Jeanne d'Arc**, ou encore l'évasion de Montluc d'un officier français, condamné à mort par l'Armée occupante qui l'avait arrêté pour faits de Résistance pendant la guerre, ou un voleur à Paris, aux

courses, dans le métro ou à la gare de Lyon, avec ou sans complices, jusqu'à son arrestation qui est aussi le signe de sa « conversion » à des « valeurs » plus sûres : l'amour d'une femme, Jeanne, qui l'attendait dans l'ombre et que les grilles mettent en lumière, ou la vengeance d'Hélène qui mettra Jean au pied d'une danseuse de rien du tout, pour le punir de son désamour, ou enfin le long « chemin de croix » (comme on dit dans la rue) d'un âne d'Ambricourt ou d'un curé de campagne, appelé Balthazar, je dis au hasard, je ne sais plus, sinon que c'est la même peinture, en méplats, en aplats peints droit-fil, jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien à ôter, plus rien à ajouter, et que l'écran enfin soit blanc.

Or, on ne voit pas le moindre « défaut » à la « diction » de Bresson, si l'on accepte « le parti-pris », comme dirait Ponge, si l'on accepte au « change » le « contraint » de son « accent ».

J'ai accumulé à dessein dans cette phrase les guillemets ; ou plutôt la « conversation » est devenue impossible sans leur accumulation isolante. Parce que nous sommes dans l'univers des signes et des « correspondances » dont le langage articulé se tire mal. Tout au plus rend-il compte et c'est le lieu de placer des jalons-références.

Les mots : histoire, étendues, péripéties, récupération, valeurs, conversion, appelleraient autant de notes inutiles destinées à indiquer leur « poids » nouveau dans le nouveau contexte renouvelé encore par leur propre présence, et ainsi de suite. Ici, les fenêtres peintes font miroir, réfléchissant des fenêtres qui font miroir, etc.

Pierre Charbonnier est le « décorateur » des cinq derniers films de Bresson. Il étudia, lui aussi, à Rome, pendant près d'un an, en vue du **Loyola** qui ne fut pas tourné. Sans doute a-t-il travaillé aussi longtemps que Bresson à **Lancelot**, dont le scénario, sauf nouvelle version, doit être prêt, version anglaise et française, couleurs.



Les Dames du Bois de Boulogne

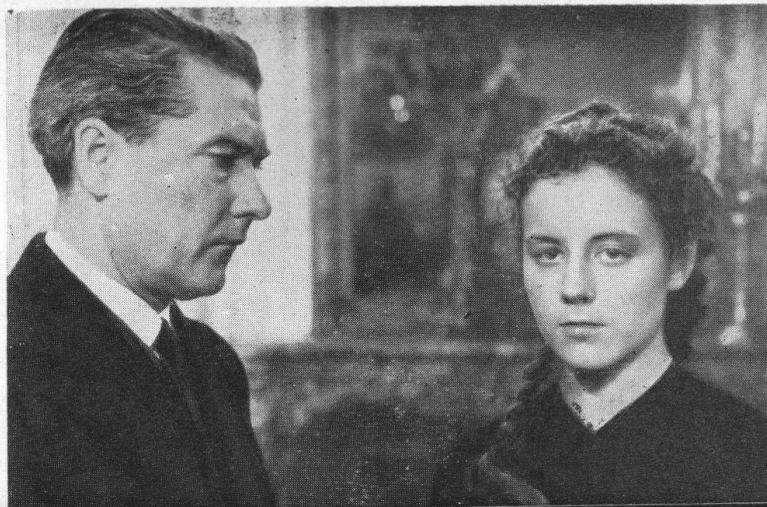




Les Dames du Bois de Boulogne



Le Journal d'un Curé de Campagne





Un condamné à mort s'est échappé

Le Procès de Jeanne d'Arc



SUR LE PLAN DE PORT-ROYAL, ON PEUT LIRE : « CIMETIERE DU DEHORS »

L'ascèse bressonienne, non contente de nous faire enjamber certaines défaillantes intonations perplexes, nous invite aussi à trouver juste un englobement étriqué. On dit familièrement d'un vêtement étriqué qu'il est « un peu juste » et c'est justement par l'absence de jeu, par contrainte aux entourures, par étroitesse de conditionnement.

Ceci est sensible dans le plus « avancé » des films bressoniens, **Pickpocket**, où le vêtement du maigre Michel est ample mais l'aire de jeu très visiblement étriquée.

La succession fondue-enchaînée des interrogatoires de **Jeanne** serait aussi un bon exemple, mais plus visiblement recouvert par un crescendo émotionnel dont sa maladie et sa rétractation constituent les deux étages intermédiaires, avant la mise à feu du bûcher qui en est le sommet, avec l'inoubliable bruit du feu qui est celui de la soufflerie de Meudon, comme chacun des admirables bruits de la gare de Lyon a été prélevé individuellement puis recollé pour former le superbe ensemble dont la « ressemblance » est saisissante, vernie par la musique de Lulli.

La séquence de la gare de Lyon, certains puristes seraient amenés à la condamner, toute désignée qu'elle est pour les morceaux choisis, les anthologies cinémathèques.

Plus intéressants, les laborieux rapports amicaux de Michel et de Jacques, regard fuyant et regard dans les yeux, le solitaire et le scout. On a écrit la parenté de **Pickpocket** et de **l'Etranger**, de Camus, mais je préfère m'en tenir au dialogue brisé parlé faux le plus souvent

par Pierre Leymarie. Cela montre bien la « fausseté » de leurs rapports mais c'est encore au prix de la justesse de la touche comme dans le cas du curé de Torcy.

C'est à croire que dans chacun de ses films, Bresson laisse une fausse note comme la coquille chez les grands imprimeurs... Il est permis d'en douter.

Le fait que ces deux moments (le curé de Torcy, l'amitié de Jacques) techniquement morts, « représentent » deux actions psychologiques également mortes, également inutiles à la ligne du héros, en dit long sur la rouerie de Bresson qui est le visage le plus naïf du manichéisme.

On ne peut dire que ce soit volontaire et délibéré, mais la coïncidence est troublante, trop troublante pour ne pas accréditer le soupçon en discréditant les personnages à écarter.

*

Il conviendrait aussi pour la suite, d'admettre tout de suite (une réflexion de Claude-Edmonde Magny y invitait) que **Monsieur Teste** est un roman, le plus exigeant de la première moitié du XX^e siècle, pour qu'aussitôt **Pickpocket** fasse figure d'archétype du film policier transcédé (et transcendant, d'ailleurs).

De même, dans cette civilisation « idéale », l'**Introduction à la méthode de Léonard de Vinci** remplacerait la biographie type Maurois, Ionesco serait joué au Français comme Feydeau, et Genet au Théâtre de France ; l'un et l'autre seraient étudiés dans les « Classiques universitaires », et Becket serait prix Nobel... Je veux dire que c'est fait (à peu de chose près) et que les films de Bresson n'étonnent plus que les sots.

Non que cette sécheresse un peu gauche ne soit encore étonnante dans les milieux du cinéma où l'on a plus rapidement l'art et la manière d'envelopper la marchandise, mais on voit bien que son dépouillement

pare à l'essentiel comme au plus pressé : la vie est courte, les films de Bresson aussi.

Un critique de cinéma, retour de Cannes, cette année, commente la mauvaise orientation d'un film en disant : Bresson se trompe aussi, mais c'est tout de même autre chose. (Merci pour lui !). Il explique d'ailleurs fort bien le film selon Bresson par la fleur selon Mallarmé : « L'absente du bouquet ».

Ceci appelle deux remarques : où Bresson se trompe-t-il ? On ne reproche pas à Mallarmé de n'avoir pas écrit **Les misérables** dans la langue des **Divagations**. C'est que la convention romanesque lui paraissait sans doute sans intérêt et cette langue très travaillée peu propice.

Pourquoi la convention cinématographique se bornerait-elle à l'action des westerns, au suspense des thrillers, à l'intrigue que l'on emprunte au roman type XIX^e siècle ? **Pather Panchali** de Ray, **L'île nue** de Shindo sont à mon goût deux très beaux films qui se passent de péripéties. Et Flaherty, l'enfant chéri des cinémathèques, ce ne serait pas « du cinéma » ?

L'autre remarque concerne les qualités négatives, propres à la meilleure littérature : le non-dit, l'inexprimé, l'inexprimable, l'indicible. Mallarmé, bien sûr et tous les écrivains d'aujourd'hui qui procèdent de lui. Domaine interdit au cinéma, art de masse aux appétits grossiers, allons donc !

Ou bien on incriminerait la machine au lieu du public : le cinéma serait lui aussi trop grossier pour s'avancer vers ce côté des choses.

Il n'y a plus qu'André Billy aujourd'hui pour écrire que Mallarmé écrivit les **Divagations** pour ne pas être lu ! Ou André Suarès qui écrivait sèchement : « Tant de contorsions ne cachent à peu près rien ».

Je crois au contraire que le cinéma a beaucoup à gagner en s'aventurant là. Il faudrait que le visuel soit

bien peu de chose pour ne pas revenir les yeux éblouis, ayant accédé où le stylo peine.

Mais cette discussion où différents échos se mêlent est oiseuse qui rappelle fâcheusement les dangers encourus par le jazz à s'approcher de la musique écrite : « Ce n'est plus du jazz », etc. Je crois ou fais semblant de croire que beaucoup de temps a passé. Plus personne pour lire les biographies romanesques (!).

Bresson ne se trompe pas en raréfiant l'air de ses films : certaines études ne toléreraient pas quantité d'événements, et quand ils ont lieu, ils n'ont pas nécessairement le poids sanguin d'une tranche de vie. Le même accident vu par Flaubert, Virginia Woolf, Musil, Faulkner n'est plus le même accident. L'accident d'ailleurs a-t-il eu lieu ?

Mieux : il existe autant de formats d'écrans que de cabines de projection. Je laisse les puristes s'en indigner. Moi aussi j'ai vu des films pour écran large, projetés sur des écrans carrés, des cheveux coupés par le haut de l'écran, etc.

Je voudrais au contraire que cette anarchie s'étende aux formats des pellicules, comme les livres. Je verrais très bien **Pickpocket** tourné dans un format oblong, comme certaines plaquettes rares, hautes et étroites. J'espère que les prochains cinémas, s'il s'en édifie longtemps, auront un mur préparé au lieu d'un écran sur un mur, propre à recevoir le film dans son mètre original, normal ou scope, mais carré ou oblong, ovale ou rond, tel qu'il aurait été tourné. Là — le jeu en vaut la chandelle — plus d'anarchie dans les cabines de projection : le nouvel appareil accueille tous les formats. On gagnerait un peu de liberté visuelle. L'écran-cimaise accrocherait le film du cinéaste dans la liberté du peintre.

Eteignez les rêves, fermons la parenthèse.

C'est un lieu maintenant commun de dire que depuis la tasse de thé, madeleine, où Proust a plongé la plus grande partie de la (bonne) littérature contemporaine, l'événement ne nous intéresse que par les ondes de résonance qu'il provoque. Bénin, le voici décisif et la madeleine neige comme un sulfure bouleversé. « Rosebud » dit Kane et nous voilà à sa recherche.

Bresson n'accorde pas ce privilège suspect de signe (ou de signature) à l'événement ; du moins, n'en fait-il pas ce radieux porte-clé métaphysique brandi abusivement à fleur d'œil dans les films qui veulent faire penser.

La technique du leitmotiv notamment est un clin d'œil dangereux qui veut montrer la complicité du réalisateur et du spectateur dans la prise en charge du film : de peur, sans doute, que ce dernier ne suive pas, le premier a fléchi son parcours, jalonné de bouées discrètes, mine de rien, le fil du courant, disposé des points de repère dits de contrepoint, parfois, c'est plus commode.

Comment oublier son chemin avec la redoutable musique de **L'île nue**, dont Claude Ollier faisait joliment le procès dans la **nrf** de mars 1962 :

« 1. Scandaleusement vulgaire : du sous-Vincent d'Indy harmonisé par Sibelius ; 2. Abusivement répétitive : on dirait, surtout pendant la première demi-heure, qu'un malencontreux pick-up repasse automatiquement le même disque ; 3. Outrageusement « signifiante »... etc.

L'événement selon Bresson, au fond, n'est pas envisagé. Son étude de la réalité marche sur lui, constitutif de cette nature intérieure que l'écran cherche à dévoiler. L'événement est devenu élément de cette vie intérieure. La tenue d'un journal n'est pas symbole de recueillement ; le cahier d'écolier est un retour à soi qui est recueillement. L'instrument n'est pas « gonflé ».

Paradoxalement (quant à sa légende) Bresson se comporte comme un réaliste descriptif très attentif, dont

la chose montrée n'a pas subi d'affabulation idéologique, dynamique à intentions, ou plus ordinairement, théâtrale.

Je songe à certains films proches des « sujets » bressoniens : la mise en scène de **La Symphonie pastorale** par Delannoy ou de **Léon Morin, prêtre** par Melville.

Dans le premier, Line Norro et Blanchar, après l'énoncé des faits, font la scène et Michèle Morgan intervient dans ce contexte déjà doublement établi, un peu comme, non pas une symphonie, mais un concerto pour aveugle et famille pastorale ; dans le second, les sketches de Béatrix Beck sont « reportés » dans leur succession sans qu'apparaisse la construction, en un reportage qui attend l'événement (la conversion), le meneur de jeu à forte personnalité (Belmondo) assurant la continuité de l'image (Emmanuelle Riva).

Bresson est loin de ces appareils. La concision d'enchaînement des interrogatoires narratifs du **Procès de Jeanne d'Arc**, « narration » presque interdite dans l'œuf. Après le « débit » très rapide des six ou sept premiers interrogatoires, le tempo commencera un mince élargissement contrôlé, fleurdelysé d'accidents : petite marche japonaise de Jeanne allant au bûcher, basse-cour en folie, chien errant, foule hurlant, jusqu'à la résolution finale dans le bûcher soufflant. Les événements seront plus nombreux la prochaine fois : dans **Au hasard, Balthazar**. Dans **Procès de Jeanne d'Arc**, face lumineuse de **Pickpocket**, la seule succession enchaînée rapide suffit à l'œil clinique.

« DANS L'ORIENT DESERT... »

C'est le moment de faire sa part à l'ennui naissant de cette monotonie. Henri Jeanson :

« Un modèle d'adaptation fidèle, c'est, paraît-il, le **Journal d'un curé de campagne**. Moi, je veux bien. Le

réalisateur ne nous a fait grâce d'aucun des paragraphes de Bernanos, d'aucune de ses intentions. Or le film est bien, de toutes les choses ennuyeuses dont la vue nous accable, l'une des plus ennuyeuses de ces choses, alors que le livre est passionnant. D'où je conclus que l'excès de fidélité est le comble de la trahison. »

Jean-Pierre Melville : « Bresson, un mystique ? Vous plaisantez. Un malin, oui, sûrement, qui a réussi la gageure de transformer un livre admirable en un des films les plus ennuyeux que je connaisse. (Il n'en va pas de même avec **Les dames du bois de Boulogne** ou **Pickpocket** que j'adore). Je dois vous dire d'ailleurs que, tout de suite après **Le silence de la mer**, j'avais l'intention de porter à l'écran le **Journal d'un curé de campagne**, idée que j'ai reportée par suite des engagements pris avec **Les enfants terribles**, et dû abandonner lorsque j'ai appris que Bresson le faisait ».

Voilà beaucoup d'ennui ; il faut consulter. Jean Paulhan, par exemple, qui l'aborde de front à propos d'un écrivain qu'il apprécie :

« Eh bien, les contes de Noël Devaux sont à la fois denses et stricts, mystérieux et cependant exacts, fidèles de toute évidence au grave dessein de l'auteur. Mais ils ont une qualité qui passe de loin toutes celles-là : ils sont assez ennuyeux. Et je ne vois pas, après tout, pourquoi j'hésite là-dessus depuis trois pages. Nous savons très bien dire d'un roman pour chemins de fer qu'il est passionnant ou qu'il nous a tenus éveillés jusqu'à trois heures du matin sans vouloir pour autant en faire l'éloge. C'est un fait que nous constatons, simplement. Nous pouvons très bien ajouter que nous aurions préféré dormir ; nous l'ajouterions même chaque fois, s'il ne nous paraissait un peu ridicule (je me demande pourquoi) d'avoir envie de dormir. »

L'ennui, chez Bresson, me paraît venir surtout des retours nombreux du motif, jusqu'à l'habitude de l'image, constamment modelés et affermis en leur destination pre-

mière et que l'usage a fixés, presque socialisés : tour-nevis (autant que goupillon) dont le métal est arrondi, marche d'escalier creusée près de la rampe.

La caméra de Bresson joue le même rôle sur les visages longuement scrutés. Ne montrant pas l'action des souliers sur l'escalier (ce serait **Ballet mécanique**, de Léger !) mais la ride sur le visage, et j'allais dire, la ride se formant, et revenant sans cesse sur ce visage sans craindre de l'épuiser, hors de toute expression explicative, polissant ce visage comme un miroir des pensées et des passions.

Il y a bien là quelque risque d'ennui : celui du temps montré, la plume du curé d'Ambricourt égrenant les minutes de son journal. Comment la caméra ne reviendrait-elle pas inlassablement sur ce cahier, sur ce visage penché sur ce cahier, sur ce destin provident penché sur ce visage penché sur ce cahier, et ainsi de suite.

Comment, plutôt, la caméra pourrait-elle s'éloigner de ce lieu, de ce motif central, puisque c'est là que « les choses se passent ». Ce retour maniaque à l'essentiel pour le sonder encore n'a pas à se préoccuper de l'ennui : on peut trouver cela bouleversant et ne pas voir le temps (le sien) passer, absorbé par celui que le film instaure, et sortir du cinéma sur les grands boulevards, en larmes, en avril 1951 lors de la sortie à Paris de **Journal d'un curé de campagne**.

Les réponses de Jeanne tombent du même visage tourné de la même manière qui est celle, précisément, de Jeanne répondant à ses juges. L'uniformité des plans est nécessaire à l'économie de l'œuvre qui ôte l'amorce de la contestation. On ne peut empêcher que l'on puisse lire « avarice » dans « économie » au lieu d'« architecture », comme on ne peut empêcher de trouver « redite » un retour, un approfondissement de l'imaginaire, ni empêcher Henri Jeanson de trouver « passionnant » Bernanos ! ni Jean-Pierre Melville « ennuyeux » **Journal d'un curé de campagne**, mais **Pickpocket**, non !

L'absence d'effet et de soulignement, le refus du contraste de choc, gênent. Bresson qui s'affranchit du modelé de la rédaction dramatique, dévitaliserait donc le récit, et l'ennui ferait place à l'intérêt de la ligne, dégagée de son orchestration d'anecdotes et de rumeurs. L'ennui serait la nudité.

Ce n'est pas cela. Bresson contrarie surtout une vision digérée du monde par le mode narratif « normal ». Il ne met pas en forme convenue selon tel ou tel procédé. Il rompt avec le crescendo de commande qui fait haleter pour une verrue. Il a démaquillé le comédien en choisissant des interprètes, j'allais dire muets. Il marche contre l'usage et se prive des recettes garanties.

Il y a une crainte dans « l'ennui » qu'il distille : celle de rompre avec certaines habitudes d'émotion et de pensée, de revenir sur certains choix qui avaient paru nécessaires d'un impressionnisme sentimental, d'une identification passe-partout et aveugle avec les héros de films. Par son ronronnement gris, Bresson invite à prendre conscience, d'un cœur réadapté à des mesures exactes que mille emplois ont outré déjà. C'est ce lent travail de recueillement, nouveau sous le décapant, que ces gens appellent l'« ennui ».

Et l'on redécouvre en chemin pourquoi « ennuyer » possède deux sens dont l'un est agressif. La torpeur fonctionnante, la médiocrité à quoi encouragent de nombreux films, un méthodique assujétissement du regard invite à s'en débarrasser. C'est cela qui « ennuie ».

Et l'on revient inlassablement dans la cellule du condamné pour reprendre avec lui son travail de lime et ses inventions minuscules. Et l'on rentre avec Michel, descendant de l'autobus, faire à nouveau le point, dans sa chambre, de ses méthodes et de son perfectionnement en cours. Et l'on revient au journal du curé que son apostolat fanatique et son martyre individuel couvrent lentement, ligne après ligne.

Le temps ne « saute » pas. Par contre, des pans

entiers disparaîtraient dans une ellipse d'un instant (la vie à Londres de Michel, Jeanne entre les interrogatoires).

Dès la même (fausse) vue, la caméra de Bresson ne « bouge » pas et cependant l'on sait qu'au tournage elle change de place constamment. Avec les grues de Laurence Olivier, il tournerait **Hamlet** en plan (apparemment) fixe. C'est cela « l'absente du bouquet », c'est cela « l'ennui de Jeanson ».

A quoi bon ces vertus privatives ? Le cinéma, art visuel du mouvement n'a que faire de vertus privatives, voilà l'opinion la plus répandue. Disons que Bresson entend se priver de l'inutile et qu'il a l'inutile sévère. L'essentiel (« le minimum » comme dit Michel Cournot) au point où il le monte, tolérerait mal, sans doute, un voisinage anodin, même ravissant.

Il va sans dire que les miettes des refus de Bresson, bien assaisonnées, feraient encore d'excellents films de consommation. Les films de Bresson ne sont pas pour autant des alcools de dégustation, d'emploi modéré. Seulement, il ne cède pas à l'entraînement, au déroulement du cinéma. C'est une vertu, encore négative.

Par entraînement et déroulement, je pense, par exemple, aux films de Jean-Luc Godard, qui ont souvent un regard aigu et l'œil accrocheur, mais qui traîne et vraiment ramasse. Rien de tel chez Bresson, et même si ce re-départ incessant de l'image (et même dans le cas d'une redite prétendue, d'un retour) endommage l'émotion naissante chez le spectateur. Elle l'aggrave, cette image-manège.

Je n'ai pas qualité pour me risquer chez les brechtologues patentés de la rue d'Ulm, mais il y a là, bêtement, chez Bresson, quelque chose de comparable à cette distanciation didactique qui a fait les beaux soirs du théâtre « avancé ».

DES APAISEMENTS

Mais enfin c'est moi qui me laisse entraîner et mon amphigouri évoque mal la limpidité bressonienne, car il faut bien que cet « ennui » comporte sa part d'avantages : l'écran est nettoyé des encombrements décoratifs ou négligés. La lumière, retenue à pleines mains, souvent un plan moyen et la cadence commence.

Le seul adjectif l'empêcherait de faire des gros plans ; à plus forte raison, de très gros plans. Si mouvement il y a et il y a mouvement, il est plus musical, analogue aux mouvements d'une symphonie de chambre, que spatial ou dimensionnel. C'est, tout autour, le plus grand respect pour le propos majeur : réponses de Jeanne, cahier du curé, regard du pickpocket, écoute du condamné et l'œil grave de l'âne, dans le calme maintenu fermement d'une sérénité difficile qui contient « tout », qui renferme tout. L'ange ne passe pas : il vient.

Il n'y a aucune raison de laisser entrer dans le champ l'accessoire sentimental du tumulte, beau ou non. Le beau désordre ou les effets de l'art ne sont pas de mise quand pèse le poids dérisoire d'une paupière, quand on percevrait comme une panne, un regard oublié, un tremblement mal assorti, une ombre. Cet univers intérieur, il importe de ne pas le déranger.

Bresson aime se dire metteur en ordre plutôt que metteur en scène ; cette coquetterie vise plus loin : elle trouve son explication naturelle dans ce désir profond de ne pas troubler l'eau d'étude par des reflets, si charmants que l'on puisse les laisser venir (Bresson ne manquerait pas non plus de ce talent-là) ni par des gesticulations « d'importance », de la caméra, des « comédiens » ou du texte. Il n'y a pas de mèche, de panache impossible.

C'est ce que l'on appelle : un cinéma constipé. Je laisse à ces gens l'usage de leurs lieux.

L'extrême limite d'un certain cinéma de fiction est atteinte et maintenue. Fiction dégagée de toute surabondance, mais toujours assez ferme dans sa sécheresse pour permettre le calque d'un portrait. Dans **Au hasard, Balthazar**, Bresson a « élargi » le portrait au format d'une chronique allégorique, fresque au burin si faire se peut. Il ne fallait pas penser que Bresson pariât d'aller plus loin et versât dans la caricature de son propre style, comme parfois Samuel Beckett.

Avec **Pickpocket**, je crois, la zone de tolérance est atteinte ; « étoffée » par le sacré, la résonance mate de **Procès de Jeanne d'Arc** en est très proche.

Ce monde silencieux, en bascule sur la Grâce, ou plutôt, guettant l'ange, attendant l'aura, le prolongement des pensées et des actes, constitue un cinéma délicat et solide, subtil et droit, irremplaçable. Le vent, certes, souffle où il veut mais Bresson a installé devant chez lui un piège à vent, invisible et très perfectionné. Une sorte de piège à source, animé par le vent. Alors, qu'il souffle où il veut, Bresson le capte : sainte brûlée vive ou voleur à la tire, curé de campagne ou âne rural, religieuse rédemptrice ou vengeance de femme, condamné à mort ou **Lancelot**.

Cette limpidité à tout vent, cette délicatesse orientable sont inhabituelles dans un cinéma d'affaires plus préoccupé de sondage d'opinion. En éliminant les chances du hasard, en fabriquant lui-même l'eau de ses sources, Bresson s'astreint à un calcul formidable et annule aussi beaucoup de défauts, transformables, amalgamés et revendus ailleurs. C'est donc sans échappée, sans surprise, que la chasse s'effectue.

Un déploiement rigoureux d'éléments féroce ment sélectionnés, l'œil serré dans la visière, rien ne peut « échapper », rien ne peut « arriver ». La quête spirituelle qu'un art visuel, pour la première fois avec autant d'atouts et

de suite, se fait au prix de cette formation statique.

C'est une conquête immobile que d'aucuns prennent pour une rigidité funèbre. Et sous cette peau dont ils regrettent l'opacité, la vie palpite, aussi simple qu'un cahier, un tabouret, un visage, bien sûr, « le visage ».

Ce régime confidentiel n'est qu'apparence. De la même manière, les interprètes sont invités par Bresson à parler pour eux-mêmes, et non à demi-voix en volume sonore. Il n'est plus question de quantité. Il est question de registre. Se parler à soi-même à tue-tête est une bravade ou un suicide mental.

La proximité de sa propre personne invite à parler « à l'aveuglette ». Et si le personnage bressonien se parle à lui-même, c'est qu'il s'agit d'un autoportrait de personnage, dont la forme première est cette voix-off que l'on entend si souvent chez Bresson. Ce n'est donc plus « confidentiel » qui convient ; ce serait « conscientiel ».

Le spectateur est convié à accompagner cette démarche intime, l'entraînant lui-même sur les voies de la réflexion et du recueillement. C'est une grande nouveauté pour le cinéma. Il me paraît invraisemblable que l'on en puisse contester la tyrannique beauté. Ou bien de réclamer des ingrédients de camionneurs dans cette cuisine dont la loi est austère. Seuls, l'endurcissement, la callosité, l'épaississement peuvent interdire l'accès à ce continuo interrogeant le mystère. Les richesses extérieures dont ce cinéma se prive ont leur compensation dans les richesses d'écho qui en mesurent l'absence.

Cette médiation, cette entremise en ordre, cette méditation ne peuvent s'accomplir dans un cinéma joué, sensationnel. Il faut, au contraire, en braver les effets, résister aux charmes égarants, imposer son plain-chant.

L'approche ne peut s'effectuer que par un scrupule constant qui ne va pas sans raideur. Troublée dans sa déglutition ordinaire, une civilisation de consommation avalise les films de Bresson en leur donnant la place

d'honneur et du pauvre. On dirait que la minceur de cette ligne musclée passe pour sournoise.

Les visages de Martin Lassalle dans **Pickpocket**, de François Leterrier dans **Le condamné**, de Pierre Klosowski dans **Balthazar**, de Paul Bernard (mais Bresson voulait Alain Cuny) dans **Les dames** donnent quelque raison à cette sournoiserie.

Ce peintre des choses cachées frôle la dissimulation et le dévoilement. Il y a du Balthus (le frère de Klossowski) dans Bresson. Cela peut passer pour sournoiserie, suivie de révélation abusive, comme les peintures voyeuses de Balthus.

Cette matière première que la personne de ses interprètes lui offre (« ...moins ce qu'ils me montrent que ce qu'ils me cachent... »), Bresson doit en être le scrutateur hésitant et scrupuleux. Ce n'est pas un sculpteur qu'il nous faut. Pierre Klossowski, le marchand de grains d'**Au hasard**, **Balthazar**, décrit la recherche de Bresson dans une interview à **Arts**, 8 juin 1966 : « Il ne s'agissait pas de nous traiter en objets inconscients, déplacés arbitrairement, mais de retrouver le naturel de chacun de nous, en nous débarrassant des fausses intonations, des gestes déformés, de toutes nos scories accumulées par les habitudes, les conventions. C'est une opération de dépouillement très difficile et très instructive, qu'il nous a aidés à mener, nous autres ses interprètes, de main de maître ».

Il doit se passer entre eux, comme en un séminaire de recherche, un échange malaisé dont le résultat se grave, longuement poncé par Bresson, dans le film qui les réunit. Voilà le paradoxe noué : en dernier lieu, l'aventure spirituelle collectivement vécue est filmée et vient sur l'œuvre en cours comme un calque qui invente son dessin dont l'original est très exactement ce que va faire l'interprète.

L'aventure multiple de Bresson, dont les interprètes

sont les avatars, se résout en un film, tout comme tout aboutit au livre dans le système de Mallarmé.

CAMERA DA CAMERA

Bresson se sert d'une caméra plus apte, selon lui, à ce décryptage. Ce n'est plus de l'anti-cinéma mais du sur-cinéma d'exploration spirituelle, de méditation.

Cette exhibition collective, recollective, à quoi conduit la mise en spectacle de fait de ce groupement tout semblable à un orchestre de chambre, est une sorte d'attentat à la pudeur, dont Bresson montrerait « le minimum » cher à Michel Cournot qui définit ainsi **Au hasard**, **Balthazar** : « Les pénitents en plans moroses, le minimum absolu, manipulé de main de maître, avec Dieu dans la coulisse ». (**Le nouvel Observateur**, 25 mai)

Ce minimum absolu comporte d'abord un vol de conscience perpétré par le plus parfait questionneur de l'inquisition : la caméra. Les interprètes de Bresson le savent qui se prêtent au jeu dans le jeu, à cette aventure sans lendemain, à l'intérieur de leur vie.

Ce vol qu'une caméra opère sur un individu qui ne peut longtemps « se défendre » au cours des nombreuses répétitions qui vont le convaincre d'automatisme, n'est pas un viol. D'abord, parce que la victime coopère à ce dépassement, à cette lecture transparente. Et surtout parce qu'il n'est que l'instrument d'un opéra sans musique, où seul le silence « chante ».

Cette femme, cet homme « font » le comédien comme on fait le maçon ou le jardinier. Il « sera » Michel ou Fontaine, elle sera Jeanne, Jeanne d'Arc ou Marie. Et la « saison » terminée, le film achevé, plus rien. Le souvenir de l'île Saint-Louis ou des lieux de tournage et ce qu'une telle plongée en soi et dans « l'autre », le fantôme, le personnage, laisse. Ce « parlé » bressonien

est-il devenu leur parole profonde, leur cante jondo, dont la « nullité » est inaccessible.

Claudiel lisait ses poèmes comme un acte notarié. Saint-John Perse écrit en un « lieu flagrant et nul » et c'est le portrait de la poésie.

Comment ne pas accepter, en plus des ellipses constantes chez Bresson, des litotes d'une pensée morale toute classique, de couper au curé d'Ambricourt cette « barbe rare mais dure dont un mauvais rasoir ne peut venir à bout », du roman de Bernanos.

Comment ne pas se débarrasser de ces bagages inutiles ? L'écoute perfectionnée que recherche et obtient Bresson doit s'affranchir et rejeter les appareils de détail et autres gadgets romanesques dont la présence porterait ombre au grand dessein.

La sensation est bannie comme les cuivres de l'orchestre, au profit de la seule perception patiemment mise en écho.

Il est facile de comprendre que l'on puisse trouver cela gris, terne, fade. Et Michel Cournot de proposer contre ce cinéma pur : « Le cinéma pur, parfait, c'est le cinéma généreux, le cinéma plein d'allant, le cinéma qui se lance dans ce qu'il a, avec ce qu'il a, le cinéma qui ne refuse rien ».

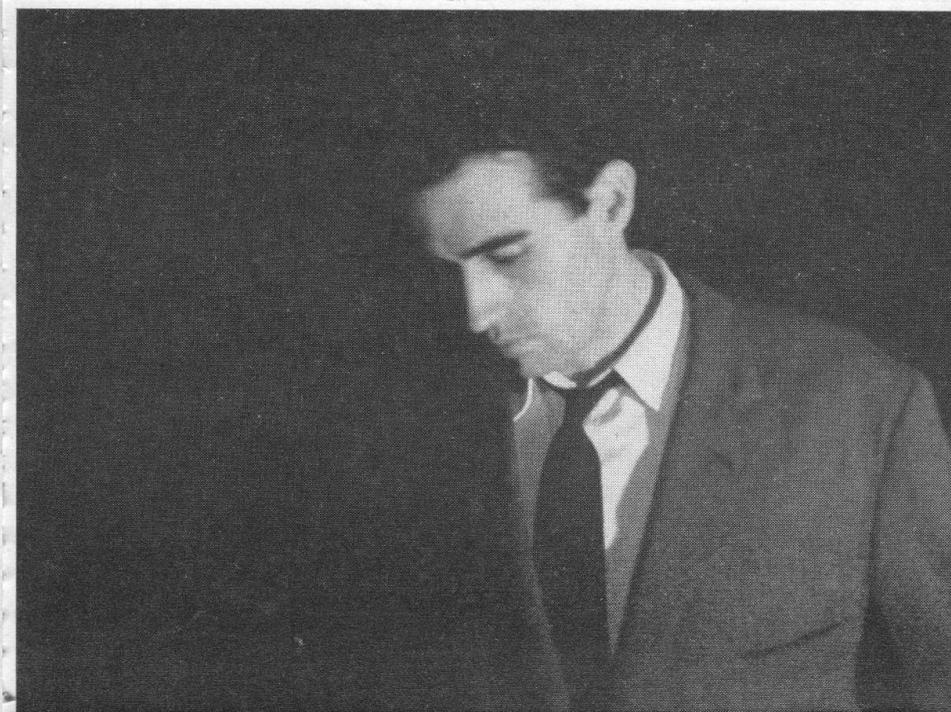
Bresson refuse. Le portrait qu'il essaie demande ces refus. Demandez à la mine d'argent d'être haute en couleurs ? Et à propos de couleurs, **Lancelot** sera en couleurs, si tout va bien, c'est-à-dire après le tournage en noir de **Nouvelle histoire de Mouchette**, d'après Bernanos.

La couleur aujourd'hui est, dans l'ensemble, un argument de vente et une faveur naturelle dont il n'y a pas lieu de se priver. Marchons, mais les films en couleurs impensables en noir (je veux dire que les voyant en noir, ce serait comme une photocopie), on les compte sur une main accidentée : **Une vie** d'Astruc, **Le désert rouge** d'Antonioni et **Lola Montès** d'Ophüls.



Le Procès de Jeanne d'Arc

Pickpocket





Pickpocket

Le Journal d'un Curé de Campagne



Un condamné à mort s'est échappé





Le Journal d'un Curé de Campagne

Un condamné à mort s'est échappé



Elle n'apportera pas à l'impasse bressonienne une issue favorable. La forme de méditation-spectacle qu'il produit, met seulement en présence des ennemis : intériorité et expression, sensation et perception, conscience et projection, scrupule et dévoilement, regardé et cachette, parlé et tu. C'est le choc de ces impossibilités, de ces incompatibilités qui fixe les films.

Ce tissu de contradictions ne paraît pas exister pour Bresson. Dans les nombreuses interviews récentes de l'auteur, qui n'apportent pas d'impossibles nouveautés, quelques propos, cependant, font rêver : celui d'un Bresson, notamment, avide de tourner sans arrêt : « Les producteurs ne se ruent pas sur mes projets. Moi, je brûle de tourner sans arrêt. J'enrage ». (**Nouvelles littéraires**).

La sortie d'un film de Bresson tous les trois ou quatre ans nous paraissait au contraire une sagesse, nécessité de mûrissement, de patine, de gommage inconscient, de décantation en somme. Eh bien non. C'est dans la plus vive impatience de tourner que Bresson aura soixante ans en 1967.

Un autre propos, toujours de tournage, est celui-ci : « J'aimerais travailler avec des jeunes autour de moi et les faire travailler pour certains morceaux à ma place. Cela ressemblerait aux ateliers des peintres de la Renaissance. ». C'est, pour moi, une seconde surprise : je l'imaginai mal à la tête d'un pool de production. Je croyais plus difficile son difficile cinéma, mais il songe sans doute à prolonger son influence qui commence à se faire jour (**Masculin Féminin** de Godard) au grand désespoir des gens qui toléraient déjà mal un seul Bresson (l'anti-cinéma, qu'ils disaient !) et qui auront maintenant à en découdre avec un mode d'expression plus complet, avec une mode, peut-être, de cinéma blanc qui le fera-à-la vie intérieure ! Mais ce n'est qu'une rêverie de Bresson.

Troisième surprise : la durée de **Procès de Jeanne**

d'Arc : « J'aurais pu ajouter des questions et des réponses que j'aimais si j'avais su me rendre compte à temps et d'une façon précise de sa longueur ».

Il ne faut vraiment construire un Bresson théorique qu'avec la plus extrême prudence ; on finirait par lui prêter des vertus qu'il n'a pas !

MANIE, MANIERE, MANIERISME

Jeanne, justement, à cause de Dreyer et de Falconetti, marque bien les distances bressoniennes, sa différence. Tournant en effet le dos au pathétique des gros plans, sa Jeanne est « bornée » à ses réponses et à la distance du regard, distance « normale » au cours d'un procès vu par un témoin. C'est dans cette continuité, à distance idéale, que naît une émotion très pure.

Ses réponses inspirées, insolentes aux yeux profanes, supérieures, sinon transcendantes sont l'essentiel du film. Quelques indications précieuses, précises : le judas, on l'observe, un fagot avant le bûcher, etc. Rien ne vient distraire de l'essentiel.

Observateur maniaque, ou intense, du visage humain dans ses autres films, une pudeur retient Bresson à distance de Jeanne, comme ce personnage altier, entier, vif, le demande, l'exige. Et l'on est sensible à cette distance qui se colore ici d'une autre manière de regarder. Ce qui importe, c'est que la manière de considérer un personnage entraîne un mode de tournage et non l'inverse.

Ce formalisme que l'on reproche à Bresson, il semble bien que ce soient les distraits à l'œil superficiel qui le créent. On s'aperçoit en effet que si le film pouvait être plus long, on vient de le voir, il ne pouvait être différent. De même que la musique est absente de **Jeanne**, sauf les tambours de Francis Seyrig, alors que

Schubert accompagne et « parle pour » **Balthazar** (« quand la parole lui manque par trop », dit Bresson), que la messe en ut vide les latrines de Montluc, que Lulli vole-tire à la gare de Lyon.

Ici, aucune musique n'est nécessaire, ni digne des paroles de Jeanne, seule invitée à parler, seules paroles dignes d'être entendues, saintes.

*
**

Il n'y a pas à proprement parler de « méthode » bressonienne : ses films ne subissent pas un certain traitement, genre maquillage, pour les rendre différents. C'est dès le sujet, dès sa « manutention », dès la préhension du sujet, sa mise en œuvre, que la création commence, et non avec la caméra. Son script est plus près d'une partition que d'une pièce de théâtre.

Quand Bresson dit avec quelque raison que les autres films filment un théâtre déjà fait qu'ils reproduisent, on peut dire de la même façon que ses propres films filment son projet, le phantasme. Ils exécutent la partition. Il ne peut guère en être autrement et la surprise, élément poétique selon Apollinaire n'a pas de rôle ici.

Welles trouve une fois un verre vidé de ses médicaments devant l'objectif, au moment où Joseph Cotten entre dans la chambre ; la prochaine fois, il le mettra lui-même.

Le film de Bresson est plus ou moins « réussi » par la plus ou moins grande ressemblance interne avec le mystérieux modèle dont le scénario dit l'histoire.

On peut donc continuer à annoncer dans la presse, comme il est d'usage de le faire avec le seul Bresson, qu'il prépare non un nouveau film comme les autres, mais « son nouveau chef-d'œuvre » ; effectivement, ce qu'il a en tête menace constamment d'être un chef-d'œuvre. Ou bien l'on peut dire que le Cinéma produit des films et le Tographe des chefs-d'œuvre.

Certes, la hauteur de vue de Bresson, son sérieux peut encourager en ce sens (et la rareté de ses films mais nous savons maintenant qu'elle est involontaire), mais je ne vois pas pourquoi est désigné ainsi un projet de film, encore plus projet chez Bresson que chez un autre, par ses difficultés auprès des producteurs ; un film étant ce qu'il est : produit de consommation dont les débouchés sont limités : circuit normal, reprise, vente à l'étranger, T.V., ciné-club, cinémathèque. Il vaut mieux avoir avec soi le public.

Or, il y a un public bressonien, c'est là le drame. Les gens ne vont pas « au cinéma » quand ils vont voir un film de Bresson. On achète, de la même manière, en librairie, non pas un livre mais un Jouhandeau, par exemple. Ils vont donc voir un Bresson.

C'est une position de luxe qui fait les succès d'estime, les faveurs littéraires et les commentaires abondants, fervents, nourris, sérieux, mais pas « le » succès.

A la même époque, celui des films d'Ingmar Bergman, malgré ou à cause de sujets « difficiles » fut assuré sans doute par la présence d'une forte équipe très bien rodée et habituelle d'acteurs de théâtre au jeu très prenant, et aussi au flirt obsédant avec l'ombre de quelques thèmes érotiques. Il n'empêche, au contraire, que cette saga souvent bidon a été vue dans chacun de ses tomes par un nombreux public attentif aux dates de parution comme aux « chefs-d'œuvre » d'Anouilh, et que la même chose, à première vue, aurait dû pouvoir se passer avec le cinéma de Bresson.

L'exotisme scandinave lui a joué là un mauvais tour, sa sécheresse de caméra faisant le reste.

Ses films eussent été plus nombreux, selon son vœu et différent le regard sur eux. Au cours de ces mêmes années, on put voir avec Melville que passer, avec **Bob le flambeur**, pour le pionnier de la Nouvelle Vague Officielle n'ajoutait guère à son crédit et que les difficultés

d'ouverture de compte restaient les mêmes. Il faut éponger l'insuccès.

On peut cruellement penser que cette rareté de films sied bien à Bresson, un Bresson d'invention, embarrassé et scrupuleux, perpétuellement insatisfait et troublé, contrarié dans l'expression, qui n'existe guère. Un Bresson de théorie à l'angoisse avare.

Tournant à Montluc sur les lieux mêmes où **Un condamné à mort s'est échappé**, Bresson, selon la légende, faisait repeindre en vieux gris une vieille cellule grise, dont la lumière ne correspondait pas à l'image voulue. Laissons l'anecdote (s'agissait-il d'un sol qui brillait, je ne sais plus) mais elle ouvre sur le conflit réalité-vérité qui intéresse aussi le réalisme spirituel de Bresson et que chaque cinéaste tente d'apprivoiser selon son génie.

La transposition est un agent de change indispensable à tout mode narratif de fiction. On abandonne ici le cinéma dit vérité, à son constat sociologique ou lyrique qui n'échappe guère au décoratif pensant.

La transposition de Bresson, revenons à la cellule grise changée en cellule grise, est de l'ordre de la commodité dans la vraisemblance et pour la pellicule. On imagine cependant fort bien Bresson ne « reconnaître » pas la cellule d'origine, le phantasme, la matrice du film mental, et obligé de repeindre.

Dans **Balthazar**, c'est au contraire, pour l'âne une soumission totale aux nécessités de la réalité : l'âne est un âne, difficile à prendre, complété par l'andante de Schubert, retardant le tournage, et que l'on fit dresser après, pour tourner tout à la fin, les scènes de cirque où il doit « savoir faire » des choses. L'histoire est belle : inévitable et « normale ».

Par contre, vérité et réalité peuvent se tourner le dos dans l'apparence immédiate : la chambre haute du château de Rouen où l'on tenait Jeanne prisonnière, fut « retrouvée » à Meudon, sous la terrasse du château,

dans les souterrains, et les escaliers sont le dénominateur commun : à monter ou à descendre, le « sens » est le même.

Une bouteille vide est une bouteille pleine. Pleine de vide, non. Une bouteille à moitié pleine est en même temps vide à demi. Multipliez par deux.

C'est en effet une qualité qui a été peu soulignée : la désinvolture à l'intérieur de la forteresse. Elle frappe pourtant chez Robert Bresson en personne, qui ne ressemble pas du tout à un clergyman élégant par accident, mais à un tennisman.

Le fait de tourner à Montluc « dans la cellule de Devigny, dans la cour, sur le toit et dans le chemin de ronde où il était passé, cela m'a mis curieusement à l'aise, m'a donné une grande désinvolture vis-à-vis du récit ». (**Nouvelles littéraires**).

Jeanne en souterrain est très bien ainsi. Avec **Un condamné**, il réussit magistralement le portrait « sans retouche » de l'évasion-maximum ; avec **Jeanne d'Arc**, l'écrin-minimum où serrer les réponses insolentes d'une jeune vierge qui ont tout pour le séduire.

L'endommagement possible de l'engin porteur du réel ne change rien au programme vérité. Animé par cette certitude initiale, Bresson peut s'occuper à limer, à rogner les ailes des interprètes, et tout ce qui, dépassant, ferait obstacle au profil de la bombe.

Il n'est donc pas impensable ce Bresson-fringale, tournant sans cesse et même simultanément plusieurs films sur plusieurs plateaux, gommant un coup ici et là, comme ces champions d'échecs qui disputent plusieurs parties à plusieurs adversaires, la mèche argent sur l'œil lavande ; puis choisissant dans une discothèque classique un air qui lui ressemble dans l'une de ses nouvelles métamorphoses : **messe en ut** pour latrines et condamné, **ballet** pour voltige de portefeuilles, soliste : Kassagi, **sonate** « la brayante » à la mémoire d'un âne...

L'HORIZON VERTICAL

Un âne vendu, troqué, bûté du péché des hommes, témoin d'une Grâce point trop pressée de les sauver et somme toute assez dédaigneuse, écœurée peut-être. Un muet total enfin, compensé par Schubert, avec de grands yeux irrésistibles auxquels on résiste très bien. Marie, elle, jouant le jeu précoce, rendant son argent à Klossowski, seule à se perdre.

Au hasard, Balthazar dont le titre « m'a été donné par ma voisine, la princesse Bibesco. Au hasard, Balthazar fut la devise des comtes de Baux qui se disaient descendants du roi mage Balthazar » est un film sombre sur la destinée des ânes, des êtres et des toutes jeunes filles.

Le travail de la Grâce dont **Le Journal d'un curé de campagne** nous montrait une saison âpre et austère, mais active, devient ici invisible et sourd autant que l'âne est muet. Est-ce la présence de Klossowski, auteur de **La vocation suspendue**, choisi à cause de ses érotiques, « peut-être » dit Bresson qui avoue « n'avoir jamais lu une ligne de votre œuvre. — Je sais », répond Klossowski (**Arts**), mais Balthazar, ce soir, c'est la révocation de l'édit de Grâce.

**

Des genoux serrés dans le triangle d'une jupe entrouverte, l'intérieur d'une « 2 CV », voilà pour la Grâce et son tabernacle. La vie est à ce prix : souillée, pratiquée : se sont **Les lois de l'hospitalité**, découvertes soudain à la campagne. Us et hasard de Balthus, Balthazar.

Mouchette sera au contraire plus fermé : « un enfant dur et des parents durs », dit Bresson. Plus tard, **Lancelot** retrouvera une quête plus ample, en couleurs, et avec de nombreux personnages.

Pour l'instant, **Balthazar** au bazar de la vie, parmi les vices et le naufrage de tout état premier, est comme une tristesse. La tendresse native elle aussi est à ce prix : le museau de **Balthazar** longuement caressé par Marie, c'est toute la fraîcheur du monde et déjà l'humidité du péché.

La littéralité des films de Bresson est ce « oui » strident de la musique d'Olivier Messiaen. « Je suis catholique. Je ne me pose pas cette question. (Dans quelle mesure, vous, cinéaste catholique, choisissez-vous vos sujets en fonction d'elle.) — La Foi est en moi, elle est moi. Il y a donc entre elle et les sujets les mêmes liens qu'entre moi et les sujets. » (**Nouvelles littéraires**).

« Dieu et Bresson réunis », comme dit Michel Cournot, (**Nouvel Observateur**) cela ne va pas sans inconvénient : il n'y a pas plus étroit que l'universalité catholique. Tout y est pris d'un seul regard.

Et Bresson n'a qu'un seul regard : ce que les gens du siècle appellent imprudemment sa naïveté. La flèche aiguë de son regard est un clocher. Pas de latence, pas de contestation. La voie du personnage peut s'égarer, elle est indiquée, fléchée comme telle et le plan de Dieu reste valable. Il y a des moments de découragement où les films de Bresson se mettent à ressembler aux romans de Mauriac.

« Vous laisserez-vous prendre à ce récit immobile, qui livre au premier regard son armature intellectuelle, où les figures muettes des héros sont inscrites comme des angles dans un cercle ? » (Sartre, **Situations I**, « M. François Mauriac et la liberté », 1939).

Le destin des personnages est un trompe-l'œil de la Providence qui se mesure en écart au salut, comme ces poèmes au chant trop pair, dont parlait Audiberti, à la distance toute prudente qu'ils prennent de l'alexandrin de base. Le monde catholique est pris en subsistance dans les siècles des siècles.

Cette absence d'ambiguïté mine l'épaisseur romanes-

que et la crédibilité profane, sans même que la maladresse de l'artiste soit en cause, comme dans la fin parabolique de **Pickpocket**.

Pickpocket échappait, avant le coup de Grâce final, à l'étiquette. Il retrouve dans sa fluidité d'épure clinique, une épaisseur romanesque, une consistance mince et solide comme le jeu cruel des **Dames du bois de Boulogne**, car on peut aussi montrer le chemin de la perdition et de l'égarement, de la soumission au siècle et à ses turpitudes : Hélène dans **Les dames**, Marie dans **Balthazar**.

Plus généralement, il s'agit de se sauver et de sauver son Jost. Nous sommes tous des condamnés à mort. C'est donc un artisanat du salut, qui est montré par quelques exemples. Le personnage bressonien vient de loin pour aboutir à cet aspect fantomatique d'un personnage-créature incarné « pour de vrai » par un interprète de rencontre dont Bresson efface le relief et gomme la diction ; son destin en trompe-l'œil (Providence) est une image peinte qui parle blanc comme un ange.

La fascination qu'exerce le cinéma de Bresson est celle de toute littérature des Limbes, art de filigrane et de transparence, émanation toute-puissante.

Fascination ou irritation, bien sûr. Tout ce qu'ils ont appris est caduc. Marx était un économiste allemand et Freud un docteur autrichien. Dieu est-il mort ? Je ne crois pas. Buchner prétend que « le néant s'est suicidé ». Que non !

Typographiquement, l'absence de « travers » condamne Bresson à la verticalité.

LA DEUXIEME VISION, ET DAVANTAGE

Loquebatur magno modo rapporte de Jeanne d'Arc la chronique. On le dira des films de Bresson dont la tenue

est exemplaire. Mais auparavant, Bresson parle de Jeanne : « On se trompe si l'on voit en Jeanne une fille des champs timide et gauche. Elle était simple mais en même temps très élégante, ce qui va ensemble, dans ses paroles (**loquebatur magno modo**, elle parlait de grande manière), dans ses gestes, dans ses toilettes (robes d'or, manteaux de fourrure qu'on l'a accusée d'affectionner, au cours du procès). Elle portait aussi les plus belles armures, montait les plus rapides pursang. Elle était d'une grande noblesse, non parce qu'elle était demi-sœur de Charles VII comme on a pu le prétendre, mais parce que sa noblesse était la véritable noblesse, issue de la terre et des labours. Elle fut immédiatement l'amie et l'égale des plus grands seigneurs (il est curieux de l'imaginer à Chinon aux côtés de Gilles de Rais). Ce qui me frappe entre mille autres choses sublimes, c'est sa jeunesse, sa magnifique insolence devant les juges de Rouen. Mon premier devoir a été de la rendre actuelle ».

On pouvait lire ce texte précis et un peu convenu : la simplicité de l'élégance, la noblesse terrienne, l'insolence de la jeunesse, en mai 1962, non pas dans quelque cahier savant de cinéma, mais plus utilement dans **Elle...**

Mais revenons en arrière.

*
**

Le 4 avril 1951, c'était au Madeleine je crois, et un mercredi c'est sûr, quand je découvris dans **Le Journal d'un curé de campagne** qu'un ouvrage de cinéma pouvait vivre d'une vie intérieure dont mon principal souci jusqu'alors avait été de relever les passages brûlants dans tous les livres, et que cinq mois plus tard, je commençais de le revoir, toujours méditant mais plus circonspect aussi (« trop dramatisé » dit Bresson), quand la sortie solennelle à Lyon, en présence de Robert Bresson, d'André Devigny et de François Leterrier, d'**Un condamné à mort s'est échappé**, ou **Le vent souffle où il veut**

(mardi 4 décembre 1956 au Tivoli) montra, et ça changeait beaucoup, que c'est la même vie intérieure qui animait un prisonnier et tout le groupe de la prison, que ce n'était pas uniquement le Fait du Curé, et quand, le mardi 26 juin 1962, Robert Bresson m'emmena en voiture à Saint-Cloud, dans une petite salle parfaite des Laboratoires G.T.C. où il montrait **Procès de Jeanne d'Arc** à quelques amis, chaque fois le choc était comparable à une lecture majeure, un musée découvert, une peinture bouleversante, une musique, une date.

Je vis **Les anges du péché** et **Les dames du bois de Boulogne** longtemps après leur sortie et je regrette de n'avoir pas pour eux les souvenirs de la prime jeunesse. Je vis **Pickpocket** comme un voleur un après-midi.

Mais c'est davantage la seconde vision, la révision et ses semblables au hasard des programmes des cinéclubs, de la T.V. ou à l'occasion de reprises dans une ville désertée par les vacanciers.

Passée donc cette nouveauté première des films de Bresson qui les distingue et nous les fait recevoir autres que les autres et autres qu'ils ne sont, par le décalage du jeu des interprètes, l'écriture ronde des cahiers que l'on voit en général et la voix neutre du commentaire off, que voit-on ?

Revenir le souvenir de points saillants ? Mais il y en a peu. « Le coup » du rétroviseur dans **Les dames** : « Il n'a fallu que le bruit d'un essuie-glace d'automobile sur un texte de Diderot pour en faire un dialogue racinien » disait André Bazin, la séquence de vol à la gare de Lyon dans **Pickpocket**, le bûcher soufflant de **Jeanne d'Arc**, la mort de **Balthazar** au milieu des moutons, mais **Balthazar** n'a pas eu le temps d'être revu et si l'on peut supposer que la séquence finale fera pièce c'est à première vue. Et ce n'est pas cela.

Ce que je voulais dire, c'est que la nouveauté des films de Bresson dissipée, la rigueur et le dépouillement ascétique cèdent à la vigueur de la peinture. Apre dans

Le Journal d'un curé de campagne, subversive dans **Pick-pocket**, aberrante et sournoise dans **Un condamné à mort s'est échappé**, insolente dans **Le Procès de Jeanne d'Arc**.

Peinture d'une mâle vigueur, finalement rapide et appuyée, certitude du trait d'autant plus apparent qu'il n'y a qu'un propos, du moins jusqu'à **Au hasard, Balthazar**, film composé sinon composite, c'est-à-dire « formé d'éléments très divers ; hétéroclite » dit Larousse, mais Littré nous apprend que la composite était, chez les fouriéristes, « la passion qui engendre les entraînements ». Fouriériste faisant abominablement penser à fourre-tout, nous reviendrons à **Balthazar**...

Oui, passée la première nouveauté, la vigueur prime la rigueur. Passé « le procédé » ou ce qui paraît tel à la première vision, demeure l'énergie. Dans **Pickpocket** aussi, malgré la minceur de la ligne, on « voit » la succession de coups de brosse dans le même sens qui enfoncent et font pénétrer le propos.

Et dans cette vigueur c'est en effet la profondeur qui fait surface la première en seconde vision. On est habitué au « pittoresque » sec de la manière, on est habitué au maniérisme de Bresson aussi flagrant que les « étirements » du Greco ou de Modigliani, et c'est l'énergie de la pâte qui domine, comme si la forme n'était pas l'essentiel, mais une découpe nécessaire, une enveloppe où fourrer les aléas du métier : interprètes parlant, se mouvant, etc., et cette caméra-pinceau qui fait du bruit !

*
**

Il y a un instant panique au théâtre quand la pièce prévoit des rôles d'enfants et qu'ils entrent soudain avec leur marche compassée, naturelle que l'on a fléchie pour les faire arrêter là, au bout de tant de pas, et qu'ils se mettent à parler dans le silence devenu plus total, pour dire de leur voix maladroite et faible les quelques paroles du rôle.

Après leur départ, les comédiens reprennent leur diction et leur démarche, déambulation et gestes de projecteurs.

Et l'on dirait que le cinéma de Bresson s'est emparé de ces enfants maladroits pour en faire la matière première, la manière première de considérer des hommes et des femmes dans un emploi d'interprète.

C'est-à-dire qu'un mal nécessaire d'apparition aussi brève que possible pour ne pas « casser » la cadence et le « ton » théâtral est promu registre. L'exception est devenue la règle, la ville dont le Prince est cette parole de dérangement que les enfants apportent au théâtre parmi les comédiens, la « fausse » note (vraie).

Que ces « enfants de théâtre », ces interprètes de Bresson réduits à des prestations sommaires et brèves, que ce mal nécessaire soit devenu vertu cardinale, voilà la pierre d'achoppement inévitable.

Il faut avoir vu très souvent les films de Bresson pour les considérer comme les pierres du chemin, des pierres ordinaires au lieu des rochers célèbres : les yeux de Liz Taylor, le crâne de Stroheim, la diction de Jouvet, dans ces films qui sont des sites, des paysages célèbres où l'on visite le corps de Brigitte Bardot, le mystère de Greta Garbo, la carrure de Jean Gabin.

Et il est souhaitable que s'évanouisse cette nouveauté « vide » des films de Bresson, nouveauté que d'autres films nous donnent, allègrement dans **Halleluiah les collines**, sauvagement dans **EI**, savamment dans **L'immortelle**, par exemple. Dire de la nouveauté qu'elle n'est pas durable crée une confusion avec la mode.

Je veux dire que la nouveauté qui s'efface à la répétition de la vision d'un même film est une chose souhaitable où l'on découvre, après les étonnements de l'œil à la première vision, le visage plus profond de la vérité que la nouveauté avait raidi ou masqué.

Ce ne sont pas les avatars d'une métamorphose, mais les peaux de la mue qui donnent cette patine définitive

sans laquelle un film est un vernissage de saillies. Car nous ne nous habituerons pas vraiment à cette manière des interprètes bressoniens, mais le recul invente cette manière fausse de regarder qui est la perspective où s'annulent et disparaissent des angles supposés, des rues transversales, d'autres maisons cachées. Les artifices contrariés, la cuisine oubliée, l'apparition redite, moins impressionnante, il reste tout ce qui n'avait pas trait à la naissance de l'image : vigueur de pâte d'un propos unique, pureté solide du trait, énergie de la peinture prétendue monochrome. Et vint **Au hasard, Balthazar.**

SPECIAL « BALTHAZAR »

Au hasard, Balthazar montre la vie d'un âne dans un village frontalier, passant au hasard de maître en nouveau maître sans quitter le cercle des voisinages, retrouvant les mêmes visages.

On le découvre ânon tétant sa mère dans la pente d'une prairie, que des enfants éblouis font acquérir à leur père réticent. On le verra mort, servant à la contrebande, tué par la balle d'un douanier, dans la pente d'une prairie où montent des moutons.

Son enfance se passe avec celle des enfants. Il a été baptisé avec l'eau et le sel au cours d'une cérémonie gauche et sérieuse, dont les petits bourgeois ont le secret. Balthazar joue avec eux, caressé, flatté. Des vacances s'achèvent sur des promesses enfantines d'amour et de retour. Jacques, le petit Parisien, regagne la capitale, Marie, sa compagne de jeux, est la fille de l'instituteur.

Balthazar travaille avec les fermiers, attelé à des charrettes de foin qu'une fois il renverse. Il s'enfuit chez l'instituteur. Le temps a passé. Marie est presque

une jeune fille. Balthazar tire la carriole qui l'emmène à la messe, le dimanche. Le jeune chantre, Gérard, attire les regards de Marie, quand on se retourne pour s'asseoir. Jacques est loin.

La nuit, en chemise de nuit, couverte d'un manteau, Marie couronne de fleurs le front de Balthazar. Les garçons et Gérard rôdent dans le jardin, fascinés par ce couple étrange et muet, la main de la jeune fille caressant le museau de l'âne.

Quand la ruine s'épuise sur l'instituteur, Balthazar, dont Marie ne s'occupe plus, enfermée dans sa chambre, est abandonné au boulanger qui le fait servir à la livraison du pain. C'est Gérard qui le conduit méchamment, le poursuivant de ses coups, jaloux de Marie, cherchant Marie.

Apercevant un jour l'âne sur le bord de la route, Marie arrête la « 2 CV » qu'elle conduit. Elle va caresser Balthazar comme naguère et Gérard en profite pour s'installer dans la voiture. Ne pouvant le déloger, elle s'assied à côté de lui. Il coupe le contact quand elle veut démarrer. Des larmes coulent sur le visage de Marie, pendant que les mains de Gérard parcourent son corps. Elle s'enfuit poursuivie par Gérard autour de l'âne immobile, mais cette ronde ne peut durer et s'écartant de lui, elle tombe dans l'herbe à la merci de Gérard. Ils reviennent dans la voiture, s'éloignant de l'âne qui demeure près du petit bois.

Marie est devenue « la femme » de ce petit groupe sournois dont Gérard est la tête, blouson et blue-jean, tournant sans arrêt sur leurs vélomoteurs, en quête de mauvais coups, répandant de l'huile sur la route à l'amorce d'un virage, où viennent dérapier deux voitures, posant un revolver sur la table d'un vagabond, avant que les gendarmes arrivent, qui recherchent Arnold, ce pauvre d'esprit, un ivrogne.

Chez le boulanger, Balthazar est malade. Le vétérinaire est là pour l'abattre, mais Arnold l'emmène. Il a

déjà un âne et Balthazar fera la paire pour porter les touristes près d'une cascade dans la montagne, des peintres qui parlent d'action-painting, des bourgeois qui se demandent si dans l'oubli de l'alcool, on ne peut pas se rendre coupable de crime que l'on ne sait plus avoir commis. Arnold se retourne, intéressé. N'est-ce pas à quoi il pense. Au village, on parle de meurtre, on le soupçonne. Arnold, quand il a bu, menace et bat les ânes. Davantage peut-être.

Balthazar est vendu à un cirque. Il regarde ses nouveaux compagnons derrière leurs grilles : le tigre, le singe, l'éléphant. Le dresseur lui a appris à « compter », frappant le sol du sabot un certain nombre de fois. Il fait des multiplications, mais un soir, Arnold est venu assister à la représentation, avec son litre habituel et Balthazar le reconnaît, s'affole et provoque une petite panique. Arnold reprend l'âne et revient au village pour apprendre qu'il a hérité. La bande à Gérard en profite pour faire une fête au café. On danse au son des transistors dans le bruit des pétards. Gérard fait boire Arnold, espérant une colère à casser tout, mais Arnold boit et ne casse rien. Gérard alors brise lui-même la vitrine et les miroirs, les bouteilles et les verres. L'argent d'Arnold paiera la casse.

Il part dans la nuit, ivre-mort chargé sur l'âne par les jeunes. A peine sorti du village, Arnold salue une borne et un poteau télégraphique, dit adieu à l'âne et tombe sur la route, mort.

Un marchand prend Balthazar sous le fouet pour tourner un moulin à eau. Il est mal nourri et l'eau lui est comptée. Une nuit, Marie vient se réfugier chez lui. Elle veut fuir ses parents, le village, s'enfuir. Elle quitte ses vêtements mouillés par l'orage. Roulée dans une mauvaise couverture, elle mange la confiture du marchand. Il va chercher son argent et la fait asseoir sur ses genoux. Marie lui rend son argent et passe la nuit chez lui.

Au matin, son père la cherche à travers la campagne. Elle rôde dans la maison abandonnée où Gérard et sa bande la retrouvent, la déshabillent, la battent et l'abandonnent nue dans un coin, dispersant ses vêtements sur la route en se sauvant. Son père la retrouve et l'emmène, avec Balthazar, en compensation.

Ce déshonneur public, son procès perdu contre le père de Jacques sur certaine propriété des terres ont miné sa santé. Retour de Paris, Jacques est venu chercher Marie et restituer l'argent du procès. Mais Marie le fuit et son père meurt. La mère reste seule en larmes, avec l'âne auprès d'elle. On vient lui demander Balthazar pour les processions.

Mais Gérard vient, la nuit, avec un compagnon le détacher pour faire une petite expédition de contrebande, bas nylon, pièces d'or, parfums. Repérés par les douaniers, ils abandonnent l'âne qui est blessé par une balle perdue.

Au matin, il a perdu beaucoup de sang. Il sort de la forêt où il était à couvert et retrouve la pente d'une prairie où montent des moutons. Il se couche sur le flanc et meurt parmi les moutons qui continuent à monter.

LA PREMIERE VISION

Je crois n'avoir pas mélangé les épisodes, ni oublié d'en signaler. Peut-être ai-je interverti un peu mais je ne crois pas. On n'a pas encore revu **Au hasard, Balthazar** dans le dépouillement des années, au hasard des reprises.

Le générique est long, abondant et Schubert immédiat. On entend l'andante de la sonate n° 20 joué par Jean-Joël Barbier et il y a une coquille dans le nom de Pierre Klossowski qui ne prend pas un « y » terminal. Les noms

sont nombreux des interprètes des nombreux personnages, Anne Wiazemsky, petite-fille de François Mauriac, qui sera Marie, François Lafarge, Gérard, Gilles Sandier (le critique théâtral ?).

Ghislain Cloquet est à l'image, au lieu de L.-H. Burel. C'est lui qui a fait les images du dernier film de Jacques Becker, **Le trou**. Pierre Charbonnier est toujours là pour le décor et c'est Jean Wiener qui a écrit la musique de transistor, guitares électriques et chansons inventées. Même ingénieur du son, Antoine Archimbaud, qui prit celui de **Pickpocket** et de **Procès de Jeanne d'Arc**.

Les extérieurs ont été tournés dans le Midi et dans les environs de Paris. C'est une co-production franco-suédoise (producteur délégué Mag Bodard). C'est le septième film de Robert Bresson.

Le début montre les enfances, celle de l'âne toute mêlée à celle des enfants, en une série enchaînée rapide de petits croquis (la tétée, le baptême, Marie à l'école), abandonnés aussitôt comme un désenchantement. L'ânon sautillant, les enfants grêles au grand air, l'enfant malade qui pleure de ne pouvoir participer aux jeux, le dépaysement ancien des départs en voiture, le retour de la rentrée, une distance malade et mal assurée est glissée entre nous et ces « sous-verre ».

Le premier galop sous la première attelle, les premières brutalités qui accompagnent les premiers travaux, forment un récitatif conventionnel, un descriptif historique portant un sous-titre, « les années passent » et l'on voit la route où galope Balthazar tirant une charretée de foin, le paysan assoupi ne serrant pas « la mécanique » et peu à peu le galop devenant impuissant à retenir la charge qui verse dans un virage, l'âne se relevant dételé et s'écartant. Le paysan en colère a ameuté d'autres paysans qui viennent avec des bâtons et des fourches pour punir Balthazar. « C'est lui », dit le paysan.

Balthazar se sauve, échappant à ses poursuivants et

pénètre dans la cour d'une maison délaissée après l'été. Il découvre une écurie, un recoin où il s'arrête pour braire longuement.

Les enlacements de Marie le consoleront, le regagneront à la tendresse ancienne de l'enfance, et c'est maintenant quelque chose de plus qui est la tendresse d'une fillette devenue grande, la tendresse d'une jeune fille qui s'éprouve elle-même et se fait écho par les caresses dont elle couvre l'âne, comme en un couple qui se forme.

Les jeunes rôdeurs nocturnes, les jeunes voyous viennent comme des voyeurs pour surprendre le couple d'une grande jeune fille en chemise de nuit fleurissant le front d'un âne de fleurs des champs et l'un d'eux parle de « la mythologie »...

Les Parisiens sont rentrés comme partent les vacances, comme passe l'enfance, comme s'oublent les promesses, comme s'effacent les souvenirs, comme disparaît un premier amour. Jacques ira faire ses études, Marie apprendra aussi, grandissant.

Gérard et sa bande jouent les terreurs de village, sur des « Mobyettes » et des « Vélosolex ». On voit l'embarquée d'une voiture sur leur flaque d'huile, et l'on entend la suivante, tandis qu'ils reprennent la route.

Les démêlés de l'instituteur, le père de Marie, avec le notaire et, au-delà, les Parisiens et le père de Jacques, sont obscurs, au sujet de fermage et de propriété de certaines terres. Ne voulant céder sur rien, il perd tout peu à peu. Marie sait que « sa douleur lui est plus utile qu'elles », sa mère et elle. Accusé d'être un voleur à cause de Balthazar, haï du village, il est tout seul, raidi contre tous, en butte aux moqueries de Gérard.

Il perdra le procès qui l'oppose au père de Jacques. Et Jacques reviendra pour rien, assistant avec lui à l'humiliation de Marie, nue dans la maison abandonnée. Quand il veut l'emmener avec lui vers la vie que ses yeux disent, honnêtes et clairs comme la bonne édu-

cation qu'il a reçue, Marie le repousse. « Les premières années, je travaillerai deux fois plus ». Déjà Marie se lève du banc où ils étaient assis devant leurs projets d'avenir : « Tu m'ennuies ».

Avec Gérard, elle a connu les larmes et la loi sinistre d'une bande de blousons noirs. Elle gifle Gérard quand elle le voit rouer de coups avec ses amis le pauvre Arnold, et il lui rend sa gifle « deux fois plus ». Puis, il l'emmène en larmes sous son bras. Ce servage et cette possession, c'est ce qu'elle cherchait, le redoutant.

Le soir de la fête, le marchand se trompe, qui dit à Marie, lui tapant sur l'épaule : « Ton père te brisera », tout comme le curé d'Ambricourt disait à la comtesse : « Dieu vous brisera ». Marie se sait libre. Elle a appris de Gérard la liberté d'être prise. Elle se raccroche à la loi, elle se soumet à sa propre perte qui est la liberté. Elle est affranchie de l'ancienne loi du père et de l'obéissance. Et de son père, elle ajoute : « Il est malade de moi ».

L'argent du marchand non plus ne l'attirera pas. Il ferait le jeu de son père et il tricherait avec son propre désir de s'enfuir libre de tous et de tout. Rien n'est jamais venu comme on le supposait. Les caresses de Gérard ont remplacé les caresses à l'âne. Elle est avilie, coupée des siens. Gérard danse avec une autre. Tout est souillé.

Elle reste la nuit chez le marchand, dédaignant l'argent, lui disant qu'il est laid. « Laisse-moi manger ta confiture, vieux grigou ». Nue sous le vieux couvre-lit, elle est assise sur ses genoux, écoutant ses propos sur l'argent et sur le culot, cette espèce d'aplomb qui permet de tout obtenir sans parole ; l'argent suffit à tout.

A la recherche de son enfance, de ses parents, et son père l'appelle dans la campagne, à la recherche des souvenirs qu'elle a de Gérard dans cette maison abandonnée quand ils venaient s'y enfermer, la voilà bientôt, Marie, battue, abandonnée, déshabillée par la

horde de ses anciens amis toujours à l'affût d'un « coup » gratuit, d'une expédition punitive à l'aveuglette, au hasard...

Tout trahit tout. Une succession contrariée de malentendus sépare les vies, désunit. On n'apporte rien à la solitude qui s'éloigne de tous à la recherche de sa liberté.

Gérard vole dans le tiroir-caisse de la boulangerie l'argent de la tournée, bat et essaie de compromettre un pauvre d'esprit, se moque de l'âne, attache une torche de papier enflammé à sa queue, le brutalise, mais, dit Marie à sa mère honteuse : « Il me dit viens, et je viens ».

Il va chez l'instituteur, sifflant Marie sous les fenêtres. Elle allait sortir au-devant de lui au seul bruit de son vélomoteur. A l'instituteur qui lui demande ce qu'il veut, il répond : « Je viens chercher ce qui m'appartient. Je ne suis pas un voleur, moi ». Et Marie, derrière les vitres, cause de tout, complice du pire.

Elle est la reine et l'esclave de ce groupe de voyous qui est la partie vive du village. Avec eux, elle apprend que rien n'existe. Les malheurs de Balthazar ont appris à Marie que les bourgeois sont loin et que leur monde est mort d'ennui. Comme Balthazar, on passe de main en main sans la moindre reconnaissance, au hasard. Pendant un moment, on coïncide avec le désir de l'autre et puis il arrive toujours un accident, une bêtise, le ricochet de l'action d'un autre et tout est à refaire plus loin. Il faut prendre et être pris.

Arnold salue la borne, heureux de n'être pas elle, immobile, condamnée à voir passer toujours les mêmes imbéciles. Et le poteau télégraphique a droit aussi à son adieu. Quand il tombe sur la route, Balthazar qui a tout vu de tous, s'en va, plus loin, au hasard.

Il retrouvera bientôt un autre maître, plus mauvais peut-être, et voulant boire à l'abreuvoir, l'abreuvoir est vide. Le marchand lui apporte son eau dans une écuelle

pour ne pas en laisser gaspiller et Balthazar ne boit pas de cette eau-là.

Tout cela est à mourir d'une balle, au hasard, destinée à d'autres, au soleil, dans la pente de cette prairie, avec cette grande difficulté qui soulève les flancs pour respirer encore un peu, haletant parmi ces moutons qui s'attendent et montent et vont où ils ne savent, montant et s'attendant pendant qu'il meurt.

LE GRAND RECENSEMENT

Il y a d'abord dans **Au hasard, Balthazar** un glacis vétuste à vif sur la toile brute, au soleil des extérieurs — et le film est presque tout en extérieurs — sous le lacis des destins parallèles, la plus belle collection de ces lieux usés et de ces objets creusés par le temps dont on a vu qu'ils formaient le fonds bressonien. Pas comme chez l'antiquaire, choisi avec soin par le grand bourgeois cultivé, le joug de bœuf devenu statue naturelle, mais comme la pénétration du temps altère la surface d'un lieu de méditation, murs cassés, crépis, murettes de jardin abîmées, façades lépreuses, lézardées, ciment repris, maçonné, bâtiments rongés.

Et ces portes qui donnent six fois, sept fois, sur d'autres portes, à côté d'autres portes fermées que Marie, dans la maison abandonnée, ouvre, vides, à la recherche d'elle-même.

La route aussi et les sentiers de montagne sous le sabot de Balthazar-aux-touristes, les pierres dans le chemin raviné, les objets de jardin délaissés, cette table ronde en fer et ce répertoire de choses usées que l'on voit sans les voir dans les cours de fermes, objets de la rouille et du temps, vélomoteurs usagés et charrettes anciennes, les boîtes à pain, dehors, au bord de la

route, et le zinc des cafés où Arnold vient boire dans de grands verres évasés, d'une douteuse transparence.

Objets sans âge ou plutôt d'un âge douteux, objets douteux, décor endommagé où des personnages apparaissent, blessés, « pénitents moroses », usés, honteux, ou plus exactement « pénitents gris tournés en plans moroses » comme dit Michel Cournot, et cela fait penser à Max Jacob, à ses **Pénitents en maillots roses**, et plus exactement encore, à cette lettre de l'année suivante, le 3 février 1927, de Saint-Benoît-sur-Loire :

« Comme je n'ai pas eu le temps de faire ma toilette ce matin, ayant été absorbé par une cathédrale de Chartres en gris et rose, je suis dans une saleté que tu voudras bien excuser. Mon feu est éteint et je pourrais bien appeler mes gens pendant six autres années !... Il en résulte un surcroît de cendres dont je rougis. Gris et rose, comme ma cathédrale » .

Oui, Cournot avait mal vu : c'est une cathédrale et non le siège social de « Dieu et Bresson Réunis ». Mais les accidents de parcours ont été très nombreux et le film est agité, malaisé comme ce petit matin de Max Jacob aux prises avec une cathédrale.

Penser depuis dix ou douze ans à un film venu à l'esprit comme une vision (« Une tête d'âne envahissait l'écran »), l'écrire, puis le tourner en extérieurs ensoleillés pendant un été pluvieux, ne va pas sans dommage. Est-ce bien le même film ? Les éléments de l'histoire se sont accumulés. Les incidents de tournage ont ajouté d'autres éléments, remplaçant parfois plus approximativement que prévu des défaillances ou des retraits.

A cette abondance — Georges Charensoil parle, dans **Les Nouvelles Littéraires**, d'« une composition hachée en de multiples épisodes » — s'ajoute la confusion du parallélisme voulu des destinées qui se coupent en des réseaux complexes et se raccordent selon plusieurs idées.

La biographie de l'âne est doublée par l'avènement de Marie qui est bientôt sujette de Gérard. Où **Le Journal d'un Curé de campagne** était un film, selon Bresson, encore un peu « dramatisé », ici l'on voit, par le groupe de Gérard, une description sociologique, une peinture contemporaine d'une rubrique dont les magazines nous ont saturés : transistors, motos, mauvais coups, gendarmes, blue-jean et blousons noirs.

Or, « l'idée » de départ, Bresson l'a dit à Jean-Luc Godard dans **Les Cahiers du Cinéma**, était une crainte :

« Je ne voulais pas faire un film à sketches, mais je voulais aussi que l'âne traverse un certain nombre de groupes humains. » Ce n'est plus seulement une traversée, mais une invasion. Et le rôle de chaque personnage multiple, pour ne pas perdre l'âne, ni ceux qui l'approchent : Gérard est le chantre vers qui Marie se retourne à l'église, le livreur de pains et le bourreau de Balthazar, et celui d'Arnold, l'anti-Jacques et le chef de bande, le suspect des gendarmes et le maître de Marie.

Ce qui a été évité par cette dérive importante c'est **Cadichon-Balthazar à la campagne** : Balthazar et son amie Marie, Balthazar et le marchand au fouet, Balthazar au cirque, Balthazar livre le pain, Balthazar fait de la contrebande, etc.

De toutes ces aventures de Cadichon, un regard de caméra sur le regard de Balthazar et le tour était joué gagnant d'un film touchant, « aux cent actes divers » que l'on voit mal Bresson signer.

Aussi les êtres et leurs voisins se sont-ils mis à avoir une histoire, chacun ajoutant son morceau à la pièce montée, enchevêtrant le fil qui fait miroiter l'autre en un jeu de ricochets inlassables. Le film grouille, par moments, de rappels excessifs, de repeints transparents et même de « hasards » romanesques. Il y a plusieurs points de vue sur le même événement qui est tout à la fois, avatar de Balthazar, facette de Marie,

nouveau coup de Gérard et leçon profonde quand la signification jaillit comme un pétard, mêlé à trop de mains pour savoir qui l'amorce.

Vaste composition qui donne aux gens qui n'aimaient pas Bresson l'occasion de faire ami-ami, parce que les échos du siècle sont nombreux, cela devient un peu l'auberge espagnole des « reconnaissances » comme en un lieu trop ouvert. Carrefour de trop nombreux départs, le film devient tiré « par surcroît » vers l'âne, par l'âne, doublement oublié parmi eux.

D'autres rencontres viendront vers d'autres rapports tirant le film comme l'âne, dans une interaction foisonnante sinon forcée. Ce serait comme l'apparition de reliefs et de hautes-pâtes dans la peinture de Courbet le réaliste.

Bresson essaie d'être partout à la fois, dans son atelier qui prend l'eau, peintre draconien, les interprètes plus cassés que jamais. (On croit entendre un « Parlez, puis baissez les yeux ».) Peintre impitoyable de Gérard et de sa bande, leurs blue-jean taille basse serrant la peau, les transistors partout et les vélocités comme des mouches autour de chaque « coup », leurs regards sournois, leur audace au petit pied, leur lâcheté profonde.

Peinture de caractères, peintre de portraits avec le marchand, Arnold, le couple de la boulangerie, l'instituteur et sa femme. Peintre enfin de l'éveil de la sensualité chez Marie, ses mains fines, ses yeux troublés, ses lèvres gonflées, avec une grande retenue devant ce mystère impudique et troublant, baigné de larmes.

Toutes ces « couleurs », toutes ces touches ne viennent pas sur des lignes de force pré-établies, sur des thèmes contraints. C'est plutôt par « entraînement » comme Littré l'indique du mot « Composite » pour les Fouriéristes. Et composite et composition sont deux. Mais je reviendrai aux dictionnaires.

*

**

Guillaume Hanoteau dans **Paris-Match**, dès maintenant, joint **Au hasard, Balthazar** à **L'Atalante** de Jean Vigo et à **La Règle du Jeu** de Renoir, pour en faire les trois plus beaux films du cinéma français. Il est peut-être un peu tôt pour en décider.

A coup sûr, après **Au hasard, Balthazar**, Bresson ne devrait plus aimer de se dire « metteur en ordre » parce que jamais un de ses autres films n'a tenté comme ici de lui échapper des mains pour partir en tous sens. Il a pourtant serré de toutes parts, et c'est dans ce ramassement excessivement concis que la paille se glisse. Multiplié par le nombre, le ton des interprètes est d'une neutralité agressive mais Pierre Klossowski échappe à la règle, habitué à parler en public. Et l'éminent conférencier sadien « campe » un peu son marchand, « fausse note en mieux » dans ce film comme l'étaient « en mal » le curé de Torcy dans **Le Journal d'un Curé de campagne**, et Jacques dans **Pick-pocket**, mais le « mieux » dans les films de Bresson aussi, est l'ennemi du « bien ».

LE PLAFOND DE L'ILE SAINT-LOUIS

La mariée est-elle trop belle, comme Klossowski dans son rôle. Je vois beaucoup de surcharges latentes, serrées au même endroit (cela veut dire cela, et aussi cela et cela par là-même), des dérives rattrapées in extremis et l'on voit la main. C'est un film à recommander à ceux qui n'aimaient pas les autres films, et c'est dommage : il va effectivement un peu dans leur sens. L'abondance des matières l'incline vers « leur » cinéma. Peut-être trouveront-ils dans **Balthazar** suffisamment de matériau brut, étranger, pour se contenter. Avec le dérapage des voitures, c'est un peu le film qui quitte la route.

Il y a des accidents (je ne parle plus des voitures) des « points de vue sur », et presque des « il faut mentionner » et des « notons encore »... (mais j'exagère). Le personnage d'Arnold enfin est presque un collage (que Jean-Luc Godard trouve christique, mais dans les films de Bresson on cherche toujours l'associé de « Dieu et Bresson Réunis »).

Non que l'âne traverse une forêt de symboles. Ni que le recouplement des actions s'opère en des coïncidences à la Dickens, un Dickens janséniste qui aurait lu Dostoïevski, mais on dirait que Bresson a craint, une fois évité tout à fait le danger du film à sketches, que « ça ne passe pas », cette biographie d'âne, offrant alors d'autres miettes à chacun, miettes de plusieurs pains.

Et c'est l'âne qui n'est plus alors la colonne porteuse du film. Par moments, on craint qu'il ne soit bientôt en plus, en remorque, en serre-file, lui-même flanqué d'un Schubert presque abusif et l'on entend beaucoup cette sonate n° 20, non pas à tort et à travers mais dans la plus large tradition du leitmotiv. Charensol : « Sur ce point porte l'unique réticence qu'inspire cette œuvre d'une étrange beauté ». Et il disait auparavant : « ... donner à la musique dans quelques séquences plus d'importance peut-être qu'il n'était nécessaire ».

Cela ajoute encore à la ponctuation très hasardeuse déjà et compliquée, de ce film à plusieurs registres mêlés, cette fresque rurale à propos d'un âne, qui paie trop cher tribut à la contemporanéité. Et pour la première fois, on a l'impression d'un peintre directif dominé par son sujet, par le format et le poids des épisodes, et qui ajoute encore d'autres choses vraies, mais vraies ailleurs, une autre fois, nous éloignant chaque fois davantage d'un propos initial entièrement recouvert.

« Composite » veut dire hétéroclite, dit lourdement Larousse et cela ne s'applique pas à **Balthazar**, mais

« disparate » sans doute, c'est-à-dire inégal, en latin. et « qui produit un effet désagréable par manque d'harmonie » et le disparate est « un manque de rapport, de conformité ». C'est bien la première fois que Bresson prête flanc à la critique dans son propre domaine, celui des rapports.

Et Littré irait plus loin parlant, et ce serait plus grave, d'un « défaut d'analogie entre les mots, entre les idées, entre les choses ». Et c'est un peu cela. Ou, plus exactement, on donne l'impression d'avoir laissé filer trop d'analogies approximatives et de surface, trop de parallèles de décision et d'identités de première vue. d'apparences confirmées, créditées ferme et réputées vraies parce qu'elles « ressemblent ». Le contrôle des marchandises battant pavillon Bresson a été moins ferme qu'à l'accoutumée, où l'on chercherait en vain une chose étrangère. (C'est même une idée qui n'était pas venue à l'esprit avant **Balthazar**). Il se pourrait que dans les nombreuses pièces de l'ensemble, se soit glissé un peu de fausse monnaie que le hasard fait circuler. Il y a parfois des jetons de présence au lieu de la personne. On marque un point, mais le cœur n'y est pas. C'est légal et ça ne « compte » pas.

*
**

Je crois que le film a séjourné trop longtemps en Bresson, et surtout : « Je pensais que je ne le ferais jamais » (**Cahiers du Cinéma**, mai 1966). Et l'on sait que ces projets retardés, contrariés, deviennent différents (je demandais tout à l'heure : est-ce bien le même film ?) s'ils ont la chance d'être menés à bien. J'ai dit « la chance » et c'est peut-être la malchance. Ce film manque très exactement des grâces de l'inachevé et des fastes abusifs du projet. Il est fait et de peur de le « manquer » on a laissé la porte ouverte aux greffes et à la limite, aux autres films qui voudraient sortir

de celui-là, bondé, pressé, en ce sens-là du moins, surchargé.

Le Curé de campagne, Un Condamné, Pickpocket et Procès de Jeanne d'Arc, où Jeanne était limitée à son seul procès, n'avaient qu'un dessin ; ici, plusieurs traits composent, composites, disparates...

Nourri de phantasmes comme on est bourré de complexes et bourrelé de remords, ce film obsessionnel chargé d'images diverses, peint de repentirs chassés, vaste composition trop allusive aux dimensions flottantes, à plusieurs étages, non de lectures comme ces œuvres à plusieurs couches, à plusieurs strates de significations en épaisseur, mais comme une œuvre trop ouverte à des niveaux divers, trop couverte d'addenda latéraux que les difficultés de caméra ont attirés dans les « trous » du tournage, compliqué de dessin et abondant de matières, **Au hasard, Balthazar**, elliptique par surcroît, pèse.

Ce n'est plus une biographie multiple au filigrane de l'âne, c'est une chronique rurale, de nos jours, comme **Farrebique** de Rouquier était une peinture paysanne.

Ce n'est pas qu'on ne sache plus où regarder, comme dans cette autre histoire de blousons noirs et de conscience, **La Soif du mal** de Welles, c'est que cet univers de chantage et de dénonciations où Bresson nous mène à travers nos campagnes françaises, quand Schubert cède la place à un Jean Wiener rock pour des chansons où il est question de « piège de mon cœur » et autres pastiches de plusieurs Johnny Bécaud, est seulement un versant de ce film à plusieurs pentes que l'on ne sait comment appréhender et rassembler en soi comme un tout.

C'est le danger des plafonds peints et singulièrement de suivre l'histoire qu'on lit bien à mesure qu'elle se déroule, mais qui ne se rattache dans le même espace à ce qui précède et à ce qui suit. C'est un

peu le film simultané, ce plafond peint par plusieurs Bresson à des hauteurs différentes et sans « ordre » rythmique, ou autoritaire.

Non pas manque d'unité de palette. Tout est peint de la même façon, et même en importance égale, mais il y a plusieurs choses entremêlées en chemin, à mi-hauteur et qui flottent sous le plafond. Ce n'est plus de l'action painting erronée, c'est de la figuration narrative.

L'histoire de Marie, destinée à sous-tendre l'histoire de Balthazar, ou plutôt à en faire le contrepoint, est bientôt indépendante d'elle. L'échange entre les composantes n'est pas assez puissant pour tenir l'ensemble. L'histoire active et belle de la fille perdue « ou plutôt de la fille qui se perd », selon l'expression de Bresson, est parfois au premier plan, parfois détruite au passage de l'âne. A ce jeu de masques, c'est le dessin complet qui vient à manquer à tous, à chacun et à l'ensemble.

Bresson, dont le cinéma est très proche d'une composition poétique vraie, s'est-il trop fié aux rimes intérieures, mais les rimes principales ici ne riment pas toujours.

C'est donc une rhapsodie de films qui vont se faire et qui déjà s'abolissent, bousculés par le suivant. De l'intérieur, c'est bien un film à sketches, mais pas les sketches que l'on attendait, narratifs avec l'âne pour héros, mais sketches moraux avec la sinistre bande à Gérard, la triste émancipation de Marie, la prétention punie de l'instituteur, l'avarice triomphante du marchand et le passage d'Arnold sur cette terre imbibée d'alcool, comme un Muichkine d'arrière-pays dans un cirque à illusions.

Le sens, les sens, les significations générales viennent après tous ces événements, dans ce film pluriel. La simple et belle parabole de l'âne est une courbe vivante, tracée sans arrière-pensée, tangente à tous ces gens qui l'emploient, l'approchent ou le caressent. On

peut dire « C'est lui », le montrant comme un coupable (le paysan versé) ou « C'est un saint » comme la mère de Marie qui reste seule avec lui. Peu importe, il a vécu, il est vivant dans ce passé défait qu'il a traversé avec les autres.

Peut-être n'a-t-il pas, dans le film non plus, la plus belle part, mais c'est que l'état d'âne ne facilite pas l'approche.

LE FILM DE DOSTOÏEVSKI

Cette bordée d'objections prévoit l'existence aux Limbes d'un archétype qu'il est exclu de voir et osé de comparer au film existant, qui n'en serait que le reflet, la traduction, l'adaptation... C'est bien la peine de faire un film tout seul dont l'idée n'est pas tirée d'un livre ! Et quelle est cette nostalgie ? Est-ce qu'au fur et à mesure de la projection du film, ce film, le « vrai » se déroulait comme un vivant reproche, la voix de l'au-delà ?

On nous dit (les journaux) que c'est la Somme de l'aventure spirituelle de Robert Bresson, et j'attendais le conte d'une idiosyncrasie plus particulière que jamais, née de deux mots sibyllins de Dostoïevski dans **L'Idiot**, à la vue d'un âne, et cette minceur de feuille de cigarette est serrée dans le dédale enchevêtré de répercussions, souvenirs d'enfance, dévergondages, motocyclettes...

Il se trouve que j'ai vu très exactement le film que je n'attendais pas. Et me voilà floué ! J'ai vu un film où tout ne concourait pas à l'ensemble. Une Somme dites-vous, et je vois une addition désordonnée, presque facultative, un chevauchement risqué et pas de total stable.

Parvenu à ce point, je songe aux **Faux-Monnayeurs**, gros livre d'André Gide qui est sa somme romanesque

et qu'on lit peu, lui préférant **Paludes** ou **La Symphonie pastorale**, d'un dessin plus enraciné, moins épars. Et au cinéma, l'**Hamlet** considérable de Laurence Olivier dont un critique disait qu'après cela, il ne restait plus qu'à faire le film. De même, cette superbe chose éparse de Bresson cache toujours la minceur souhaitée du film de Dostoïevski : « Magnifique cette idée de faire dire à l'idiot, en voyant l'âne et en l'entendant braire : Voilà ! J'ai compris !... Ça c'est extraordinaire, c'est le génie. Mais ce n'est pas cela l'idée du film », dit encore Bresson au magnétophone des **Cahiers du Cinéma**, reprenant ensuite l'idée plastique de l'âne qui lui apparut. Et je retrouve mon critique qui répète : « Le film **Hamlet** reste à faire ». (Jacques Tournier, **La Table ronde**, n° 14, février 1949).

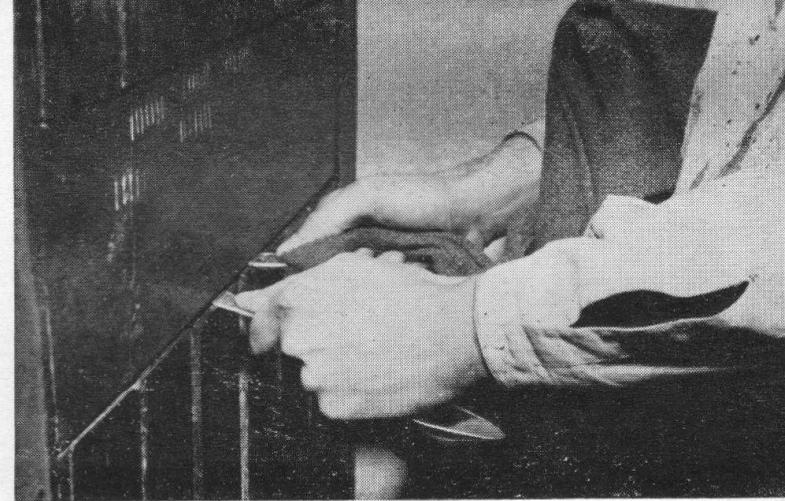
**

Robert Bresson est nourri de Dostoïevski et il nourrit ses films de germes dostoïevskiens. N'a-t-on pas écrit que le scénario de **Pickpocket** suivait étroitement **Crime et Châtiment** ? Ce qui paraît abusif. Et ici voici **L'Idiot**, ou plutôt une illumination du prince Muichkine au départ de **Balthazar**.

« Mutatis mutandis », on comprend mieux encore son attachement à Bernanos qui est une manière de Dostoïevski français. « Il ne s'agit pas avec lui du péché, mais de l'authenticité des êtres » écrivait Marcel Arland à la mort de Bernanos. C'est une phrase tout applicable aux films de Bresson.

Et j'enrage sottement de ce film difficile, **Au hasard, Balthazar**, qui demande plus qu'une attention totale, plus qu'une tension cruelle, trouvant qu'il bafouille dans sa hâte vertigineuse, qu'il bégaie à vouloir dire trop de choses à la fois. C'est un film bousculé, où l'on attendait, à travers les gens et les jours, le fil d'un récit vieux comme un souvenir, au filigrane de l'âne.

Et la gravure est à peine tracée dans ce grimoire



Un condamné à mort s'est échappé

Pickpocket





Les Anges du Pêché



Au hasard Balthazar

Au hasard Balthazar





Les Dames du Bois de Boulogne



en morceaux, peint sur plusieurs plafonds. A la réflexion, cette enfant malade, au début du film, meurt avant le retour en voiture. Et c'est cette sœur de Jacques, morte en vacances, qui éloignera sa famille de cette campagne maudite. De là, l'abandon de la maison à l'instituteur et le désaccord au sujet de ses droits, usufruit ou fermage, que sais-je, et le procès qui viendra.

Cette vérité en lambeaux est moins lointaine que le temple d'Angkor mais le travail est le même : il faut arracher des bribes du secret à la végétation envahissante. La composition ne suffit plus, il faut l'algèbre. A la mesure du recueillement, on préfère le raccourci d'idéogrammes braille dont les reliefs ont été limés. On fait jouer à une épure trop complète le rôle du tableau dont l'orchestration serait jugée impure.

« Imaginez, dit Bresson, un peintre peignant un Cézanne sous Louis XIV. Absolument personne... Enfin : on aurait mis le tableau au grenier ! ».

Que passent vite les années qui permettront de revoir **Au hasard, Balthazar** dépouillé du souci de ce qu'il y a dedans, et animé seulement par le résidu. La vitesse toute proche de l'escamotage aura cessé de produire ces fumées. Balthazar sera peut-être devenu l'inefficace ange gardien de Marie, dans ce nouveau **Journal d'une Fille perdue**. On l'appellera, pour respecter le distinguo de Bresson : **Journal d'une Fille qui se perd**, et son analyse commencera presque comme celle du film de Pabst, par Freddy Buache : « Porté par la sensualité lyrique de son interprète et jugeant avec la même lucidité accusatrice le monde corrompu... » (**Premier Plan**, n° 39). Mais ce serait un Pabst aphasique, un Baudelaire de **Fusées** dont il aurait accumulé les mystérieux signaux en un laps de temps si court qu'impossible.

Et que pensait le premier spectateur de Seurat ? Se voyait-il un dimanche d'été, vraiment, à l'île de la Grande Jatte ? « Attentif jusqu'au scrupule à se conformer à la

nature et même soucieux d'en restituer les procédés... » écrivait Félix Fénéon. Et en 1945, il aurait fallu un Fénéon de cinéma, mais on avait Roger Fressoz : « **Les Dames du bois de Boulogne** représentent assez bien ce type de films sur lesquels on peut tomber sans crainte, à bras raccourcis » (**Cordées**).

1945, c'est le retour des « Américains », René Clair, Duvivier, mais Jean Renoir n'a encore rien montré. Et le cinéma français : **Boule de Suif** de Christian-Jaque, **L'Éternel retour**, de Cocteau et Delannoy, **Félicie Nanteuil** de Marc Allegret. Il a fallu contingerer les films américains. « Revenons-en à la production française récente, écrit René Barjavel. Elle se réduit à trois films importants : **Les Enfants du Paradis**, **Falbalas** et **Les Dames du bois de Boulogne** ». (**Soirées de Paris**).

« Quant aux **Dames du bois de Boulogne**, de Roger (sic) Bresson, si les spectateurs les ont accueillies avec des mouvements divers, nous avons éprouvé, nous, à leur projection, cet intime, ce profond plaisir intellectuel que fait naître la rencontre d'une œuvre sobre, sans effets, sans concessions, presque sèche à force de rigueur : en somme, participant de cet esprit classique dont nous signalions plus haut l'apparition au cinéma. » Et dans le résumé « Panoramique » de la revue : « Une Erreur distinguée. Un film de qualité, sans autres qualités cinématographiques que celles qu'il doit à l'opérateur Agostini. Trop d'intelligence et pas assez de chaleur humaine. Casarès, belle ».

Au théâtre, il y a eu 70 générales et un grand spectacle : **Antoine et Cléopâtre**, monté au Français par Barrault. Jean-Louis Bory a eu le Goncourt (**Mon Village à l'heure allemande**) et Henri Bosco le Renaudot (**Le mas Théotime**). Roger Vailland (**Drôle de jeu**) a l'Interrallié et Gabriela Mistral est prix Nobel. Aragon a publié **Aurélien**, Sartre les deux premiers tomes des **Chemins de la Liberté**, Simone de Beauvoir **Le Sang des autres**, Julien Gracq **Un beau Ténébreux**, Cendrars **L'Homme**

foudroyé et Paul Guth : **Autour des Dames du bois de Boulogne**, journal d'un film, chez René Julliard... « 10 avril 1944. — Terrasse des Deux-Magots, avec Robert Bresson, le metteur en scène des **Anges du péché**. Il pense à « quelque chose sur la danse... ».

1966, année de **Balthazar** sera peut-être aussi l'année d'un livre de Robert Bresson : « Je vais finir ces notes, ce livre que je suis en train de faire, et où j'explique tout cela. Et il me faut beaucoup de pages pour expliquer ce qui se passe, expliquer la différence qu'il y a entre un acteur professionnel qui essaie de se mettre, essaie de s'oublier, essaie de... et qui n'arrive à rien. (...) Et ce que je disais va même beaucoup plus loin : il n'y a jamais eu de cinéma muet. Ça n'a jamais existé ! Car on faisait factivement parler les gens, seulement ils parlaient dans le vide, on n'entendait pas ce qu'ils disaient. Alors, qu'on ne dise pas qu'on avait trouvé un style muet ! Non. C'est absurde ! Il existe des gens comme Chaplin et Keaton qui ont, pour eux-mêmes trouvé un style, d'ailleurs merveilleux, de mimique, mais le style qu'ils donnaient à leurs films n'était pas un « style muet ». Là-dessus aussi, je dirai certaines choses dans mon livre ». (**Cahiers du Cinéma**).

C'est avec une grande impatience que ce livre est attendu. Et dans quelques années, on le relira. Dans ces années qui auront peut-être transformé la vaste composition de **Au hasard, Balthazar**, en une **Histoire de Marie**, premier croquis de la future **Mouchette**, d'après Bernanos.

Balthazar, cette rhapsodie improvisée sur un thème trop enfoui, cet enjambement précipité, cette invraisemblable accélération d'une nouvelle caméra-vérité qui s'emballe et élimine à toute vitesse l'épisode pour laisser seulement au souvenir la silhouette de l'âne, aura dissipé son effervescence gloutonne et embrouillée.

Cette gymnastique de lecture nécessaire à la projection pour lire entre les lignes de lignes innombrables

disparues aussitôt montrées, aura laissé la place à une compréhension plus décantée, mieux assurée, sachant déjà un peu...

LA FILATURE

Peut-être convient-il de n'avoir jamais perdu de vue l'entrée considérable que fit Robert Bresson, quelque peu solennelle et couronnée aussitôt par le Grand Prix du Cinéma français, pour **Les Anges du péché**, son premier film officiel de long métrage, sur une idée du P. Bruckberger, « aumônier » de Saint-Germain-des-Prés, — les cafés et les caves, pas l'église — dialogue de Jean Giraudoux, l'année même de sa mort (31 janvier 1944) et qui vient de donner **La Duchesse de Langeais** à Jacques de Baroncelli en 1942 et **Sodome et Gomorrhe** à Jacques Hébertot en 1943, pour la même Edwige Feuillère. Noël 1945, et ce sera le triomphe de **La Folle de Chaillot** sous Jovet.

Bernanos rentre du Brésil, mais la commande de **Journal d'un Curé de campagne** n'est pas passée. Heureusement : les deux films à la suite et c'en était fait d'un super-Maurice Cloche à l'île Saint-Louis, au chevet de Notre-Dame, qualité en plus, autant dire la soutane à perpétuité. Heureusement : il y a eu ce « quelque chose sur la danse » (**Les Dames du bois de Boulogne**), et l'écho durable de cet échec. Le double triomphe des **Anges** et du **Journal**, et **Ignace de Loyola** se faisant effectivement en Italie, qu'allait-il advenir de Bresson, hors de l'Eglise ? Heureusement : certains trous dans la carrière permettent de lire **Le Figaro Littéraire** (le récit de Devigny. **Un Condamné à mort**) en attendant **Pick-pocket**, la liberté.

Mal an, mal an, boitant dès le début, par la grâce profane de cette danseuse tirée de Diderot par Cocteau,

Bresson tournera dans les ronces de son travail propre et non toujours dans la vigne du Seigneur, **Les Dames** et **Pick-pocket** suffisant à faire de lui un suspect au fichier de l'archevêché, je suppose. (Mais **Procès de Jeanne d'Arc** a plu). Et c'est bien là le lieu du paradoxe majeur de la pensée bressonienne :

« Dans « **Pick-pocket** », il faisait d'un vulgaire voleur à la tire le représentant de cette ascèse esthétique et spirituelle qu'il mène obstinément et solitairement sur l'écran. » (Raymond Barkan).

Voilà le paradoxe et le scandale : il n'y a pas de qualification spéciale, pas de réservation confessionnelle, pas de monopole.

A partir de cette « erreur », le divorce est complet. Le public cesse de comprendre, l'archevêché aussi. Le point du triomphe bressonien devient pointe d'épingle. Il faut une vertu subtile, sinon retorse pour aimer. L'uniforme est facultatif : il n'apporte rien par lui-même. « Le vent souffle où il veut ». Toute une partie du public quitte la salle : à qui se fier ? où sont les garanties ? etc.

Inversement : si Dieu n'est pas « spécialement » dans le tabernacle, Il est partout. Jean-Luc Godard trouve qu'Arnold ressemble au Christ et il n'en est pas question : « Oui, mais je ne l'ai pas cherché. Pas du tout ». (**Cahiers du Cinéma**). Toute une autre partie du public quitte la salle : on n'est pas tranquille, Mauriac n'est pas loin, etc...

On comprend mieux la solitude de Bresson : elle est réelle. Non seulement par rapport aux autres gens de cinéma, mais par rapport à son public qui ne peut être que de solitaires additionnés, qui liraient Dostoïevski dans une traduction de Bernanos, sous le masque de Pascal, solitaires de Port-Royal et d'ailleurs, et Pascal en désordre comme il nous est parvenu :

« Pascal trompe par le désordre de ses fragments qu'il n'a pas voulu ; on lui trouve une liberté d'allure

qu'il aurait effacée dans son grand ouvrage terminé ». (Drieu La Rochelle).

Pascal qui fut au départ de **Pickpocket** : « L'âme aime la main », complété par Montaigne : « La main se porte souvent où nous ne l'envoyons pas ».

Et maintenant **Balthazar**, Muichkine au marché de Bâle. Car c'est bien de cela qu'il s'agit. Bresson l'avait au départ et c'est bien cela maintenant qui est attendu du public de **Au hasard**, **Balthazar**, cet eureka, ce « Voilà, j'ai compris » de **L'Idiot**, que Bresson rappelle aux **Nouvelles Littéraires** :

« Le jeune prince Muichkine a retrouvé sa lucidité, son esprit, en entendant braire un âne sur le marché de Bâle. »

Nous sommes invités à partager cette exultation, dans un marché bien encombré et ce n'est pas une entreprise apostolique. Je veux dire que cela ne concerne pas la Propagation de la Foi, mais la petite lumière intérieure en chacun des solitaires qui assistent à **Balthazar**, même s'ils ont de la peine à entendre l'âne dans ce haut brouhaha et c'est mon cas, hélas !

Marché de Bâle devenu village frontalier où l'histoire de chacun mord sur celle du voisin à toute vitesse, comme s'ils allaient mourir, accompagnés par Schubert, Muichkine devenu sourd ou Balthazar muet, haletant.

Et l'on peut rêver à ce marché de Bâle : c'est lithographique et gauche un peu, comme les dessins de René Auberjonois, un Suisse justement. Il n'y a pas de motos et la rumeur des gens est dominée par cet âne qui braie comme un tocsin dérisoire, le calcul des équivalences côtoyant l'arbitraire et l'aberration, la perception des analogies étant toute sujette à la grâce et à l'illumination, comme Muichkine entendant l'âne sur ce marché de Bâle, recouvre sa lucidité en un éclair de hasard...

Le dépassement d'un conte réaliste dans un autre contexte réaliste, dont André Bazin, à bon droit, faisait

la force principale de l'adaptation des **Dames du bois de Boulogne**, voilà ce qui a été tenté ici, dans **Balthazar**, de la même manière, mais beaucoup plus difficile et incertaine.

Balthazar, l'âne, ne constitue un contexte réaliste à lui seul que dans le long séjour qu'il fit chez Robert Bresson avant d'être tourné. Il est silhouette, allusion et cheminement. S'il doit officier, c'est en révélateur des épisodes qu'il traverse. Il est oblitération du destin. « Mais enfin, s'agit-il de tragique, j'en vois là une volonté, une théorie, un calcul, beaucoup plus qu'une expression ». Mais cette phrase de Marcel Arland qui paraît pertinente, s'applique à la peinture de Fautrier...

La spéculation qui était l'arme des **Dames du bois de Boulogne** instaurant un dix-huitième siècle d'éternité, n'a pas cours ici. La seule dialectique est d'émotion : faire ça devant les enfants, par exemple, est un crime beaucoup plus important. Ici, c'est la même chose, la vie devant l'âne est beaucoup plus stigmatisée dans ses travers. La présence de l'âne est comme un constat minimum. Cela peut vouloir dire : « Le Christ est en agonie jusqu'à la fin des temps » et voilà ce que vous faites du vôtre. L'âne, sans le vouloir, dénonce. « La conspiration générale des mouvements », chère à Diderot, révèle ici un témoin imprévu : l'âne de Muichkine, le marché de Bâle, espion de Dieu et animal domestique, Schubert posthume dira le reste.

« Une force étrange et calme, une atmosphère si lourde, si bizarre, si oppressante qu'elle suggère l'idée d'une présence muette, insolite, d'une réalité autre que la nôtre » écrivait Muriel Reed dans le numéro de Noël 1957 de **Réalités**. Eh bien ce surnaturel a trouvé son secret : un âne, Balthazar des Mages, fuite en Egypte et dimanche des Rameaux, Apulée et Daudet, Léda du pauvre ! pauvre Marie perdue !

Dans le concert retentissant des actions des hommes, déchirantes et dérisoires, l'affreux cri de l'âne, déchi-

rant et dérisoire, inutile et provocant. Le cinéma préférait jusqu'à ce jour la sirène des bateaux, **Pépé le Moko** !

Ane, cri lumière de Muichkine, brisé en échos, réverbérant, dispersé entre les villageois, multiplié et livré au pillage des épisodes, divisé puis oublié, perdu et retrouvé, étouffé dans une narration effacée à mesure et précipitation, âne remorque, lumière fin de convoi, signal aveugle, c'est dans un autre contexte disparu, pas dégagé, ailleurs, un autre jour, que la lumière se fit.

BRESSON CLINIQUE

En septembre 1954, dans un article remarqué : **Il y a dix ans, Robert Bresson**, François Truffaut écrivait : « Le travail de mise en scène reste malgré les années extrêmement théorique. N'est-ce pas Cocteau lui-même qui disait : « Ce n'est pas un film, mais un squelette de film ? ». C'est ainsi que l'on est davantage intéressé par les **intentions** de Bresson que par son travail. **Les Dames du bois de Boulogne** est un exercice de style comme **Madame de** (le livre) ».

Un an plus tard (août 1955) toujours dans **Arts**, le même François Truffaut précisait sa pensée : « Sans la possibilité de remonter aux **intentions** d'un auteur, il n'est pas de critique possible. C'est pourquoi personne ne devrait écrire sur Robert Bresson puisqu'il est le metteur en scène au monde, le plus secret et dont le secret, précisément, est le moins déchiffrable ».

Dix ans à nouveau ont passé. Bresson maintenant, on vient de le voir avec la sortie de **Au hasard, Balthazar**, multiplie interviewes et commentaires. Et il disait donc aux **Cahiers du Cinéma** :

« Magnifique cette idée de faire dire à l'idiot, en voyant l'âne et en l'entendant braire : Voilà, j'ai compris !... Ça c'est extraordinaire, c'est le génie. »

Les choses sont un peu différentes dans Dostoïevski et il est intéressant de voir comment Bresson croit se rappeler « la scène », se la rappelle ou plutôt la « voit », apparition et souvenir.

« Ce qui m'oppressait affreusement, c'était la sensation que tout m'était **étranger**. Je comprenais que l'**étranger** me tuait. Je me rappelle être sorti complètement de ces ténèbres le soir où, arrivant à Bâle, je mis le pied sur le sol de la Suisse ; je m'éveillais en entendant braire un âne au marché. Cet âne me fit une profonde impression et, je ne sais pourquoi, un plaisir extrême ; dès ce moment une clarté soudaine se produisit dans mon esprit. »

Voilà la confiance, l'aveu, la révélation de Muichkine à Alexandra, Adelaida et Aglaïa, dans le salon de leur mère, la générale Epantchine. Nous n'avons pas retrouvé **tout** le souvenir de Bresson. Voici, en effet, la fin :

« Le prince parlait avec beaucoup de chaleur et, emporté par ses souvenirs, il semblait pour le moment avoir oublié tout le reste :

« Alors il regarda de mon côté ; j'examinais son visage et je compris tout... »

Son visage... Le prince ne raconte plus l'histoire de l'âne au marché de Bâle. Dix pages ont passé et il raconte les derniers moments d'un condamné à mort, dont il vit l'exécution à Lyon...

Robert Bresson a bloqué dans le même souvenir d'illumination deux évocations qui viennent à la suite, dans le récit des souvenirs que l'on demande au prince pour « orner » une soirée.

Ce condamné à mort à Lyon, voilà un « signe » qui associe Montluc et **Balthazar**.

Je ne sais s'il y a un univers des **intentions** bresso-

niennes, mais plutôt un champ d'obsessions où l'aliénation physique et mentale tient la plus grande place. On voit revenir le thème de la claustration, à la faveur de ce « lapsus » enveloppant de la mémoire de Bresson. De plus, le « en voyant l'âne » de Bresson est abusif, s'il préfigure la chose vue qu'est le cinéma. Du moins Dostoïevski est-il beaucoup moins précis...

Cet amalgame non concerté est révélateur qui montre un **Bresson d'avant Bresson**, avant même l'élaboration d'une idée, d'une survivance, d'un souvenir qui sera à l'origine d'un film.

On peut penser que le livre dont Bresson annonce la rédaction actuelle, écrira l'histoire « comme il faut la lire », sera un **Bresson d'après Bresson**, dont un exemple ambigu peut être montré à propos de ce film qui ne se fit pas : **Ignace de Loyola**.

Bresson aux **Nouvelles Littéraires** : « Sans que je le sache, d'Angelo, mon exquis producteur italien (il était vraiment exquis) qui avait son bureau au sommet du château Saint-Ange, avait commandé un autre scénario et d'autres dialogues à Julien Green ».

Julien Green, dans son **Journal** du 24 avril 1947 : « La maison Universalia de Rome m'a demandé d'écrire un scénario tiré de la vie de saint Ignace. Il y a eu d'assez longs pourparlers et maintenant un accord de principe. C'est Robert Bresson, le metteur en scène, qui a voulu que ce travail me fût confié ».

Cette « différence » est d'autant plus singulière que Robert Bresson est un maniaque de la vérité, et j'allais dire : un fétichiste de la vérité, un peu à la manière de Gilbert Lely, l'historiographe de Sade, qui écrit : « Nous oserons nous prévaloir de ce fétichisme du réel sur quoi repose notre méthode » (**Vie de Sade**, tome 2, préface).

Bresson qui dit à Green de se méfier des biographies qui sont toutes erronées (à propos de saint Ignace et c'est Green qui le rapporte). Bresson qui veut un Anglais

pour conduire la Citroën du **Condamné à mort** et qui ne tourne pas tant que l'on n'a pas cet Anglais — que l'on voit de dos et qui ne dit rien... Bresson qui envoie de Paris, pour **Le Journal d'un Curé de campagne** le camion du son, un dimanche matin, dans le Nord pour recueillir le chant d'un coq de là-bas... (Ces deux faits sont rapportés par des témoins « amateurs »).

Ces merveilleuses « folies » bressoniennes ne sont donc pas plus impossibles que le descriptif villageois de **Balthazar**. Ce fétichisme du réel est le premier temps dialectique, la seule garantie, vissée par le ressassement de la création bressonienne.

Truffaut, dans son article de 1955 : « S'il suffit de trois répétitions et de quatre « prises » pour qu'un acteur joue « juste », on se doute bien que ce n'est pas pour se distraire que Robert Bresson a fait recommencer, jusqu'à trente-cinq fois, certains gestes de Claude Laydu dans **Le Curé** ».

Et le deuxième temps sera l'ellipse. Autrement dit, entre le ressassement et l'ellipse, la vérité devrait survivre...

Ce n'est pas une « stylistique » qu'il faut écrire sur Bresson, comme André Bazin, c'est une problématique bressonienne qui est en cause.

Ce film (**Au hasard, Balthazar**) qui est comme le premier « panoramique » du côté de chez Bresson, se présente avec tant de clés à la main, aperçues plutôt que montrées, que l'on oublie de chercher les serrures : il n'y en a pas. Toute une avalanche de syncopes a avalé les serrures. Cette « liaison de la dernière note d'une mesure avec la première note de la mesure suivante, pour en faire comme une seule note », dont Littré fait la définition de la syncope, devient chez Bresson une technique involontaire de l'escamotage, au moment même de la narration.

De la classique litote (dire moins pour faire entendre plus) nous étions à l'ellipse ; nous voici à l'éllision.

De même, quand chacun parlait de dépouillement, François Truffaut avait bien vu, qui parlait d'un « travail d'épuration ». Dans **Balthazar**, le raccourci du secret va plus loin que jamais : tant d'esquisses se pressent qu'elles deviennent l'équivalent des « actes manqués », une procession de visions fugitives, amorces aussitôt désamorçées.

Actes manqués et résolution en frustration, c'est le triomphe de l'éphémère dans le contexte de la pérennité. Feuilletées à la folie, les pages du carnet cachent l'âne qui cache les actions des personnages qui cachent l'âne, etc. L'expression discursive et descriptive s'annule dès son départ. Abrupt comme seul peut l'être un récit timide, une rhétorique de l'omission, de la non-signification et de l'intention invente un village onirique. Timorée, la graine multiple, cède à l'affolement du semeur. La théorie n'arrive pas à la méthode, n'accède pas au geste fondateur. Le réel pourtant, continue d'être montré, charrette, avocat, deux chevaux.

Valéry écrit : « Il n'y a d'irréel dans le rêve que l'absence de... rêves, de parties moins **réelles** que le **reste** ». De même ici. A l'intérieur du même milieu jalousement gardé, l'infrastructure est séparée à jamais de la moindre tentative de motivations. C'est comme un schisme à l'intérieur d'une hérésie. Toute une syntaxe est juste, d'une grammaire pas encore inventée. Un très ancien proverbe dit : « Rigueur vient où supplice tarde ». Il y a de ce mystère péremptoire dans **Au hasard, Balthazar**, sans éclaircissement possible, comme si le monde de Bresson était celui des proverbes, abrupt et non discursif.

« Il me semble qu'il est aussi le film le plus libre que j'aie fait, celui où j'ai mis le plus de moi-même », dit Bresson (**Cahiers du Cinéma**).

« LA-BAS... DANS CE VILLAGE SUISSE »

(L'Idiot)

Ce qui demeure, c'est la profonde modification du paysage que ce nouveau film apporte avec une tyrannie devenue aussitôt indispensable : sa doxologie inattendue, ses à-coups furtifs, son plain-chant impossible et tout le rituel d'abréviations incompréhensibles, nouveau bréviaire codé de l'éphémère, quand on croyait à l'immuable (hérésie, tyrannie, doxologie, rituel et bréviaire).

Le nouveau paysage « suisse » fait sa place, pénétrant sourdement, déplaçant « le neveu de Supervielle », « la turbine de Meudon » et « l'essuie-glace de Diderot », ce que sont devenus dans le musée mythologique et personnalisé de chacun **Pickpocket**, **Procès de Jeanne d'Arc** et **Les Dames du bois de Boulogne**, métamorphoses défigurées et incommunicables.

Ce nouveau film qui semble fait de bandes brèves retrouvées dans une mémoire ancienne, associées ensemble par glissement subreptice et amincissement à l'extrême, fait songer à ces « repiquages » de gravures anciennes sur les microsillons nouveaux. Ici, même, on est au bord de s'être trompé sur la vitesse d'enregistrement, puis de déroulement des prises. Il faudrait s'approcher et l'on ne peut pas.

« A ses yeux, la distance, loin d'être un accident, appartient à la nature intime de l'objet. » Et plus loin : « Non qu'il soit misanthrope : cet engourdissement est l'effet d'un étonnement mêlé de crainte, souvent d'admiration, parfois de respect ». Et encore : « Chez lui, la distance n'est pas un isolement volontaire, pas même un recul : elle est exigence, cérémonie, sens des difficultés ».

Ainsi Giacometti (par Sartre) est-il venu rejoindre

les autres allusions que les films de Bresson m'avaient suggérées : allongement des formes chez Modigliani et Le Greco, distanciation des personnages de Brecht, « absente du bouquet » de Mallarmé.

Ces essais de voix ne sont pas satisfaisants, mais représentatifs les titres choisis par les écrivains pour réunir leurs tentatives : **Situations** de Sartre, **Prétextes** de Gide, **Propositions** de Claudel, **Jalons** de Schlumberger, **Brisées** de Leiris, **Divertissements** de Jouhandeau, **Approximations** de Charles du Bos.

Toujours à l'épreuve d'un Bresson indélébile et radical, c'est dans la première des **Variétés** de Valéry que l'on inaugure la première recherche d'une sorte de point de vue de la postérité, l'esquisse d'une médaille littéralement commémorative, la théorie d'un regard parfaitement définitif : « Il reste d'un homme ce que donnent à songer son nom et les œuvres qui font de ce nom un signe d'admiration, de haine ou d'indifférence ».

Ainsi commence, un peu solennelle, son **Introduction à la méthode de Léonard de Vinci**, Valéry a vingt-trois ans, nous sommes en 1894. Deux ans plus tard paraissent les **Vies imaginaires** de Marcel Schwob, dont bientôt un avatar argentin de l'idée de base séjournera longtemps dans les **Labyrinthes** et **Otras Inquisiciones** (1952) de Borges, près de Buenos Aires, avant d'être retrouvée par Pascal Pia, en marge d'un **Baudelaire** de collection qu'il publie en 1952.

Il rappelle que Schwob citait en exemple de biographie imaginaire, la notice de John Aubrey dans laquelle « Aubrey ne se mêle pas de traiter de la Méthode » mais note volontiers que « Descartes, lorsque des savants lui demandaient quels étaient ses instruments, leur montrait un compas dont l'une des branches était cassée, et une feuille de papier pliée en deux, qui lui servait de règle ».

Pascal Pia, fort de Schwob à la suite d'Aubrey, pro-

pose : « Le biographe, élevant sa tâche à la hauteur d'un art, négligerait les événements et les traits qui rattachent son modèle à l'ensemble de la société, pour ne se soucier, au contraire, que de ce que l'on distingue ». Ainsi donne-t-il quelques lignes de son **Baudelaire** privé, dans **Arts**, dont voici la fin :

« Il avait rédigé, entre sa vingtième et sa vingt-cinquième année, en collaboration ou seul, un certain nombre d'ouvrages ou d'articles qui n'ont pas été publiés ou qui l'ont été anonymement ou sous d'autres noms que le sien. Plus tard encore, il ne composa que des brouillons, dont le laconisme alla s'accroissant. Enfin il ne put ni écrire ni même parler.

« On l'a toujours vu porter du linge très blanc. Il prenait des bains aussi souvent qu'il lui était possible. Il recommençait sa toilette plusieurs fois par jour, comme s'il eût éprouvé le besoin de faire disparaître quelque tache persistante, qu'autre que lui ne pouvait voir. »

Michel Cournot, enfin, qui n'a pas toujours été le chroniqueur de cinéma du **Nouvel Observateur**, mais d'abord l'écrivain de **Martinique**, qu'Etiemble saluait sur dix pages, dans **Les Temps Modernes** de février 1950, s'est, à sa manière, emparé de ce fonds biographique premier et sauvage, pour aussitôt fulgurer en interférences, spéculations et autres interpolations, dans ce portrait de Céline, par exemple, qu'il laisse à la postérité médusée :

« Guérisseur français, Céline a inventé Hitler, la prose à décollage vertical, la querelle sino-soviétique et le dialogue à cyclotrons. N'ayant pu empêcher son disciple Henry Miller de piquer la bombe atomique aux Allemands qui n'osaient s'en servir, Céline se retrouva dans le mauvais gang et fut déporté à Vitobsk par le patriote Ludwig Aragon. Il n'en profita pas pour s'embourgeoiser ; comme Giono et Montherlant. Ecrivain plutôt libéral, Céline a surtout écrit l'œuvre complète de

Jean-Paul Sartre, excepté **Les mots** qui sont un posthume de Flaubert enfant. Ayant découvert que la littérature est au XX^e siècle une survivance, Céline fit le mort, disparut. Il est aujourd'hui, par pure méchanceté, pilote de chasse dans l'aviation nord-vietnamienne, à bord d'un « Sabre » supersonique offert par son rédempteur, M. Jean Paulhan. » (**Le Nouvel Observateur**, 1965).

Mais peut-être cette « méthode » ne vaut-elle pas pour Robert Bresson ?

« Balance de 1,79 m et insulaire de Paris, Robert Bresson est né dans le Puy-de-Dôme en 1907. Attiré par la peinture, il fit du cinéma... », etc...

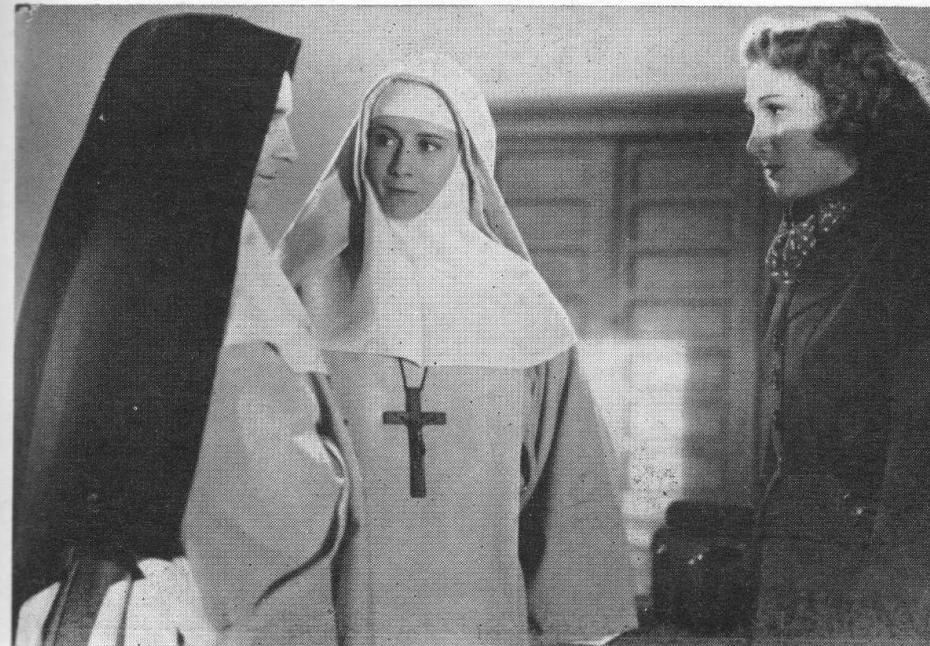
Je laisse à des plumes plus drôles le soin de compléter et peut-être conviendrait-il, justement, d'interroger la peinture, et d'abord la sienne. Mais qui l'a vue ? Peut-être cache-t-elle le « pressentiment » de ses films ?

Mais cette peinture est ancienne déjà et sans doute la caméra a-t-elle apporté un élément décisif. On ne fait pas sept films pour se distraire d'une peinture abandonnée, et pas ces sept films-là, qu'il est difficile d'assimiler à un passe-temps de remplacement.

« Mon éducation a été chez les peintres. — Mais c'est Ramuz qui parle. — J'entends qu'un goût bizarre m'a poussé de bonne heure à tâcher de reproduire, non des idées, mais des sujets, cherchant à douer l'image que je tirais d'eux d'une certaine ressemblance où ils seraient à la fois et où je serais moi-même. »

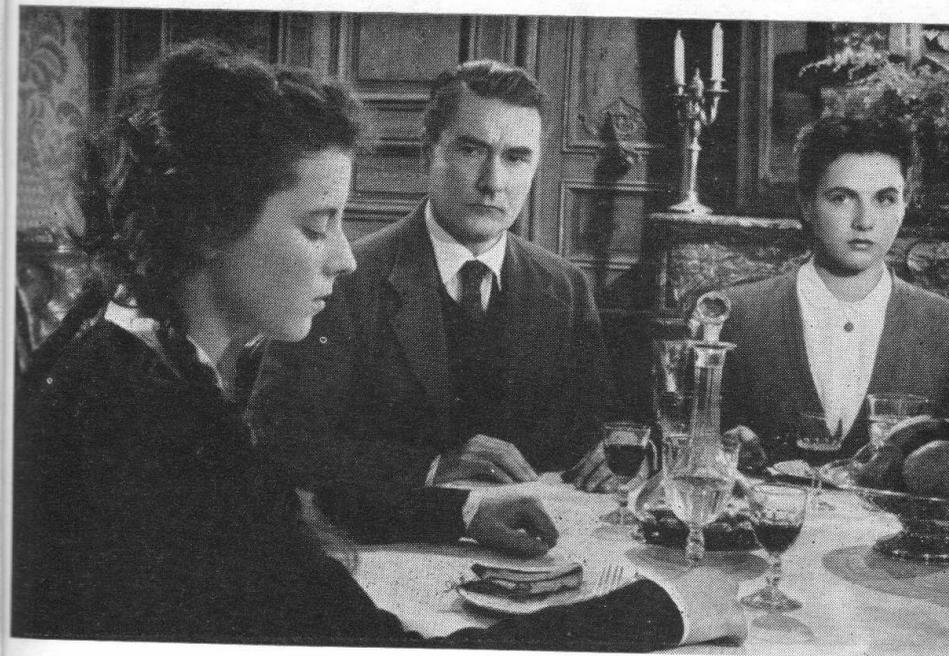
Pour le cinéaste, parce qu'il sent sa démarche en similitude avec celle du peintre, il ne peut s'agir de « la belle image » ; pas plus que l'élan romanesque ne peut vraiment concurrencer l'état civil comme le voulait une certaine époque balzacienne. Dans les deux cas, ce n'est pas l'invention d'un « sujet » qui est en cause.

C'est plutôt que la logique du peintre n'est pas de même fonctionnement que celle de l'expression discursive qui fait apparaître, dans le meilleur des cas,



Les Anges du Péché

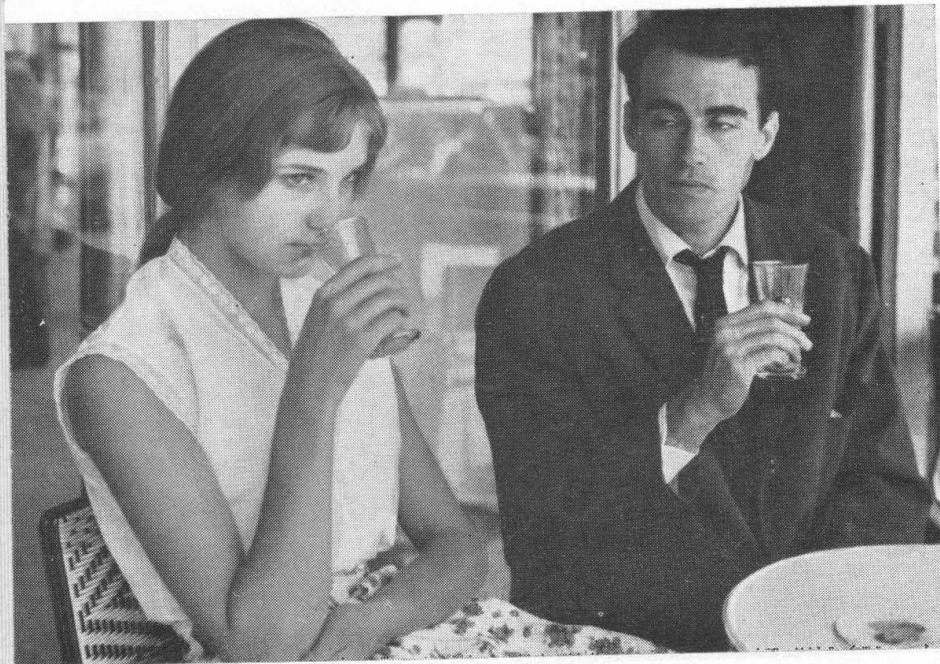
Le Journal d'un Curé de Campagne





Un condamné à mort s'est échappé

Pickpocket



Le Procès de Jeanne d'Arc

Au hasard Balthazar



ELLE

Il y a un mois, une petite fille nageait dans la piscine municipale de Levallois-Perret. Sur le bord, un monsieur ne la quittait pas des yeux. Le bain terminé, il s'approcha d'elle et lui demanda si elle voulait faire du cinéma. C'était presque un conte de fées : Nadine Maury, quatorze ans, fille d'ouvriers, venait d'être remarquée par l'assistant de Robert Bresson (« Au hasard Balthazar », cinq fois primé à Venise) pour être l'héroïne de son prochain film, « Mouchette », d'après Bernanos. Mouchette (Nadine) est allée chez

Carita : ses cheveux étaient trop fins et on a dû les tresser avec du laiton. Maintenant, elle est partie pour le Vaucluse : le climat clément permettra peut-être à Bresson de ne pas prendre de retard au cours du tournage prévu pour deux mois et demi. Dans cette région d'Apt, il a été obligé de retrouver des paysages comparables à ceux du Pas-de-Calais, cadre du roman (une ga-gaure !). Nadine, la petite fille de Levallois-Perret, s'acclimatou-cement : Robert Bresson n'est pas mécontent de sa découverte.

**VOICI
LA NOUVELLE
HEROINE
DE BRESSON
"MOUCHETTE"
14 ANS**



Le jansénisme (de la mise en scène) à l'assaut de la presse (du cœur) ? Automne 1966, Robert Bresson tourne dans les Basses-Alpes MOUCHETTE, adapté et dialogué par lui d'après LA NOUVELLE HISTOIRE DE MOUCHETTE de Georges Bernanos. L'opérateur est Ghislain Cloquet, les interprètes Nadine Nortier, J. C. Guilbert, Maria Cardinal, Paul Hebert. L'ORTF participe à la production.

propos et paysages, choses et gens, selon le cours de l'action, selon le discours profond, dans une continuité lisible.

La narration picturale, la figuration narrative (et c'est déjà tendancieux d'en faire l'objet du peintre) procède, musicalement, par rapports et équilibre de ces rapports, jouant de leur présence, de leur éloignement, de leur absence.

On peut espérer des éclaircissements plus substantiels et surtout plus circonstanciés dans le livre de Robert Bresson, qui nous dira en quoi le cinéma est un instrument de recherche plus « perfectionné », permettant de montrer, comme il semble que ce soit le but de ses films, la vie intime, l'âme miniaturisée, qu'un imperceptible mouvement de lèvres trahit soudain, qu'une crispation ou la manière dont bat la paupière révèlent dans ce cinéma perplexe devant la vie, muet d'étonnement devant le « révélé », cinéma d'avant le regard et d'avant la parole, qui serait l'équivalent des documentaires scientifiques dans le domaine « ordinaire » de « l'âme » humaine.

On pourra aussi comparer son livre à ceux que préparent sur leur art deux autres hommes de cinéma, Jean Renoir et son passé (le livre s'annonce tout mêlé à ses mémoires), et Jean-Pierre Melville, au terme de huit films tournés dans des conditions d'indépendance difficiles.

On écrit beaucoup au cinéma actuellement ou bien l'on fait « autre chose » : Clouzot, attendant que se dénoue l'imbroglio financier de **L'Enfer**, filme les symphonies que Karajan enregistre, et Rossellini opte pour le didactisme général. Comment faire du cinéma ?

A NOUVEAU, « BALTHAZAR »

L'heure était venue de retrouver plus familiers, les habitants de ce village, « et toi, vieux camarade... »,

l'âne Balthazar, dans ce « il faut bien » de misère et d'égarement, de ruine et de mort, de disparition et de fuite, d'échec.

L'âne, seul, « se défend bien », travaille avec eux, vit de leur vie, inutile. « Je me convainquis rapidement que c'étaient des animaux très utiles, laborieux, robustes, patients, peu coûteux et endurants ». Muichkine a raison, les ânes, c'est très bien. Et un égaré peut retrouver sa raison tout entière à son cri.

Dans le film, l'égaré (Arnold) peut seulement lui glisser à l'oreille « et toi, vieux camarade... » une phrase inachevée, avant de tomber mort sur la route. Il n'y a que Gérard et son copain, la nuit du jardin, pour penser sérieusement qu'il se passe des choses entre Marie et Balthazar, comme dans la mythologie.

Son passage sur la terre, dans cette petite société rurale, sa présence permet seulement d'en mesurer l'inanité, l'iniquité, l'aberration. Les caresses de Marie, elles-mêmes, sont passagères. Le caprice des hommes et leur commerce de l'honneur... On meurt toujours parmi des moutons.

La leçon est oblique, fuyante, mais la densité des films de Bresson est un autre mystère. Elle disqualifie les autres films, on ne sait trop par quel mirage. Musique de genre et papier satiné, les films nouveaux ont souvent l'irremplaçable fraîcheur des magazines de la semaine. Auprès d'eux, Bresson est « en dimanche » cantate profane ou sacrée, un ouvrage sur pur fil.

Il y a là une ambiguïté qu'il n'est pas facile d'éclaircir, et même si l'on préfère les magazines et les sandwiches, un malaise à la qualité s'est installé qui fait que quelqu'un triche, que quelque chose boite. Ce n'est plus la même chose.

On dirait qu'il a annulé (par élimination systématique et piétinement, s'il le faut) les normes du cinéma, en les décommandant d'avance. Le malaise redouble. Les dés ne sont pas pipés, mais c'est la même impression

qu'avec les livres de Jouhandeau, comparables seulement entre eux, sans que cela plaide en leur faveur ni contre eux.

Cette disqualification des autres films... C'est bien ce mot arbitraire. Et le film de Bresson (**Balthazar**, par exemple) peut bien être décevant ou insuffisant, une Raison suffisante, elle est là et il faut parier... L'existence des films de Bresson écarte la loi habituelle et jetant le doute, disqualifie le cinéma.

La même chose, plus éclatante encore, se passe avec le patois sublime de Mallarmé qui discrédite aussitôt les autres proses. Différent comme le sexe des anges, le film de Bresson pénètre dans la spirale des mythologies où le signe est contact, comme dans la peinture, visible d'un seul coup d'œil et résonnant sans cesse, et dont l'écho ne revient qu'à la source du bruit.

Comment dire si les films de Bresson sont beaux, intéressants, émouvants... Comme des livres de Jouhandeau on a envie de dire : c'est la suite, même si l'on pense que ce Modigliani n'aurait jamais dû abandonner ses portraits pour faire ce plafond de l'île Saint-Louis, écartelé comme un blason.

Bresson a écrit là ses **Divagations** dont Mallarmé lui-même disait : « Voici un livre comme je ne les aime pas ; ceux épars et privés d'architecture... ». Mais peut-être faut-il appliquer à Bresson ce que Valéry écrivait du rôle de Mallarmé :

« Mallarmé créait en France la notion d'auteur difficile. Il introduisait dans l'art l'obligation de l'effort intellectuel. Par là, il relevait la condition de lecteur ; et avec une admirable intelligence de la véritable gloire, il se choisissait parmi le monde ce petit nombre d'amateurs particuliers qui, l'ayant une fois goûté, ne pourraient plus souffrir de poètes impurs, immédiats, sans défense. Tout leur semblait naïf après qu'ils l'avaient lu. »

Petite anthologie positiviste de l'a-bressonnisme

En mars 1951, dans le N° 1 de l'Age du cinéma, Ado Kyrrou expliquait pourquoi il n'aimait pas *Le Journal d'un Curé de Campagne*. La manière est certes rugueuse, mais « *græcum est, non legitur* » n'est pas une raison suffisante pour nier ses humeurs, ces raisons :

Bresson nous avait donné un film très intéressant, *Les Anges du Péché*, et un des chefs-d'œuvre du cinéma français d'après-guerre, *Les Dames du Bois de Boulogne*. Il est absolument maître de ses moyens et de ses possibilités et nous étions en droit d'attendre beaucoup de son dernier film qu'il avait incubé pendant des années. Notre désappointement n'en est que plus grand et le fait que le *Journal d'un Curé de campagne* ait reçu le Prix Delluc et que les nombreux esthètes, curés et coupeurs de pellicules en quatre en fassent un chef-d'œuvre ne doit en rien influencer notre jugement.

Le roman de Bernanos, quoique exaspérant par plus d'un point, possède de grandes qualités dont la non moindre est celle d'un style de valeur. Roman par excellence intérieur, l'idée de le porter au cinéma en le respectant à la lettre est en soi ridicule, et évidemment vouée à un échec des plus sûrs.

Nous ne voulons pas dire par là qu'une œuvre littéraire qui s'occupe d'un cas personnel, d'une lutte intérieure ne puisse jamais faire un bon film. Mais l'adaptation appropriée à l'écriture et aux moyens cinématogra-

phiques est plus que nécessaire et le cinéma, par le mouvement et par les autres éléments qui en font un art complet, peut rendre l'univers intérieur d'un individu aussi bien, sinon mieux que la littérature.

D'ailleurs cette discussion peut devenir oiseuse et nous avons à juger un film et non pas un roman. La source littéraire doit être oubliée et n'influencer en rien nos impressions cinématographiques.

Donc nous voici devant un film qui raconte l'histoire d'un jeune curé de campagne, intellectuel par surcroît, qui a des déboires avec ses paroissiens, ses confrères, son âme et son estomac (il mourra à la fin du film d'un cancer stomacal). Histoire sans aucun intérêt, étant donné que nous n'assistons à aucune lutte manichéenne à l'encontre du livre de Bernanos) ; que les personnages n'ont aucune vérité personnelle, aucune vérité abstraite non plus (à l'encontre des personnages des *Dames du Bois de Boulogne*), que le héros agit, parle et surtout écrit sans aucune nécessité tangible pour le spectateur ; que la vie de la paroisse et du château, que Bresson veut pleine de petites misères et de drames sordides et grandioses, n'a aucune force d'expression (on pense au film qu'en aurait fait Clouzot) ; que la Grâce enfin, cette Grâce avec un G majuscule que seuls quelques « élus » tristes et solitaires prétendent posséder, ne signifie rien.

Le même sujet, celui de ses rapports du prêtre et de la paroisse, de la lutte du bien contre le mal dans l'âme du curé, avait été traité dans un autre film, avec lequel on ne peut pas ne pas comparer le curé de Bresson. Il s'agit du *Pèlerin*, véritable chef-d'œuvre, de Chaplin. Sans prendre en considération la différence de position idéologique des deux films, *Le Pèlerin* faisait ressortir, et réussissait à exprimer pour chaque spectateur tout ce que le *Curé de campagne* ne réussit pas à mettre en évidence. Et l'« Amour » de Charlot est autrement plus expressif et puissant que la « Grâce » du curé.

La principale raison de l'échec de Bresson est sa

réalisation. Là où dans les **Dames du Bois de Boulogne** il nous donnait une histoire, une atmosphère, des caractères par allusion, sans que les astuces de mise en scène soient visibles, ici il explique tout avec une lourdeur de pachyderme et rien n'est exprimé.

Chaque séquence du film est construite exactement de la même manière : 1° Le cahier sur lequel la main du curé écrit son journal : nous suivons le tracé des lettres et (sans doute pour les aveugles) la voix du curé répète ce qu'il écrit ; 2° Fondu enchaîné sur le lieu où se passent les événements que nous racontent les lettres, et la voix qui continue, monocorde à nous expliquer ce que nous voyons. Exemple : « Le jardinier m'a remis un petit paquet et une lettre » (je cite de mémoire), et nous voyons le vieux jardinier qui remet au curé un petit paquet et une lettre. Ainsi nous avons la triple répétition de chaque acte. La première est du roman, la deuxième du phonographe et la troisième seulement du cinéma. M. Bresson n'aurait-il pas confiance en l'image cinématographique et en sa puissance d'évocation ? ; 3° Une scène d'extérieur, ou un interminable dialogue. Le théâtre vient à la rescousse. Ici les esthètes bâilleront d'admiration parce qu'il est rare de voir sur l'écran le personnage qui parle et nous suivons d'habitude les réactions du curé devant ce que disent des personnages invisibles ou plus ou moins cachés. Sincèrement, ce n'est pas nouveau et à la fin cela devient un procédé très exaspérant. 4° Travelling horizontal vers le visage du curé, qu'on cadre avec beaucoup de soin. Ce procédé se répète dans les quelques dizaines de séquences du film.

Mais le comble de l'anti-cinéma nous est réservé pour la fin. Pendant cinq (5) minutes (je n'exagère pas), une croix noire sur fond gris remplit l'écran pendant qu'une voix nous raconte les dernières minutes du curé et ses dernières paroles. Lorsque la voix a tout dit, le mot fin s'inscrit sur la croix et la lumière se fait. C'est purement

et simplement intolérable et le public qui paye sa place pour voir **du cinéma** aurait raison de protester, s'il n'avait déjà sombré dans un profond sommeil peuplé de rêves cinématographiques. Dreyer, à la fin de **Dies irae** employait le même procédé de la croix, mais avec beaucoup plus de discrétion et sans cette insistance qui dénote un mépris du cinéma.

Tout le film distille un ennui mortel et qu'on ne nous dise pas que le mouvement naît de l'immobilité et que la solitude ne peut être exprimée que par la lenteur. Ces phrases toutes faites sont vides de sens et dénotent un esthétisme et un snobisme de mauvais aloi.

Encore une fois, nous nous étonnons que Bresson ait pu se tromper à ce point et nous espérons qu'il ne se laissera pas bercer par les nombreuses louanges des punaises de sacristie, des jeunes curés boutonneux et des ennemis, conscients ou non, déclarés ou non, du cinéma ; ce qui le conduirait à faire de son prochain film un monologue parlé et écrit en surimpression, pendant deux heures, sur une croix ou sur autre chose d'immobile.

Ado Kyrou.

Le lundi 12 mars 1951, le Centre Catholique des Intellectuels Français organisait au Grand Amphithéâtre de la Sorbonne, devant 2.500 personnes, une soirée d'hommage à Georges Bernanos. On put y entendre la voix du maître disparu (« Je suis d'accord avec les hommes du XVIII^e siècle, avec saint Bonaventure, comme avec Pascal, avec Pascal comme avec Jean-Jacques Rousseau »), puis celles des révérends Pères ou Messieurs : Robert Barrat (en 1966, comparse de M. Jean Lecanuet à la T.V.), Stanislas Fumet (« ... Dans son œuvre, tout est en rapport avec tout... Ce chevalier véhément, épris de Bayard et de Jeanne d'Arc, m'a confirmé dans cette idée que la chevalerie est une manière française d'être chrétien ou une manière chrétienne d'être français ». (Applaudissements.), Luc Estang, Albert Béguin, Pézeril, Claude Laydu (Bonne nuit, les petits), Nicole Ladmiral (ne retrouvant plus de rôle, se jeta sous le métro en 1958), Robert Bresson, Pichard (« Si vous voulez de l'efficacité, vous pouvez aller voir Les sœurs casse-cou sur les Champs-Élysées. Vous trouverez là un christianisme efficace, alléchant »), Georges Charensol. Nous citerons sans commentaires, d'après le compte rendu sténotypé

de cette séance publié à l'époque dans le N° 15 du supplément « Lettres et Arts » à « Recherches et débats ».

Georges CHARENSOL. — ... Nous avons la chance exceptionnelle d'avoir ici des hommes et des femmes qui aiment Bernanos, et qui sont venus ici ce soir pour lui rendre hommage. Peut-être que leurs voix seraient utiles à entendre. Je vois ici au premier rang le directeur des Etudes Carmélitaines, le Père Bruno et je crois vraiment que c'est à ceux qui sont en face de nous qu'il appartient de se prononcer maintenant.

Ici, le R. P. Bruno de J. M. monte sur la tribune, et à la grande hilarité de l'assistance, tire de sa robe quelques feuillets dactylographiés, qu'il se met à lire.

Père BRUNO. — Mesdames, Messieurs, j'allais vous dire que tout cela est admirablement organisé. **(Rires)**. Tout à l'heure, Stanislas Fumet disait que Bernanos osait parler quand il croyait devoir le faire. Cela m'encourage beaucoup. Aussi permettez-moi de n'apporter ici qu'un témoignage peu favorable. Un religieux n'est pas un curé de campagne. Peut-être aurais-je dû me réserver pour ce Dialogue des Carmélites dont parlait Béguin. On m'a pressé de parler. Je ne vais pas porter un jugement sur l'œuvre de Bernanos elle-même car je n'ai pas lu le **Journal d'un Curé de Campagne**. C'est très important de vous le dire. **(Rires, protestations)**. Je n'ai vu que le film et c'est sur le film en soi que je vais vous dire mon impression tout simplement. Est-il la représentation exacte de l'œuvre, c'est à vous d'en juger ? **(Sifflets, applaudissements)**.

Je suis allé voir ce film — et ceci est aussi très important — parce que tout simplement à un prône d'une église parisienne, un dimanche, le curé a dit : « Je vous engage tous à aller voir ce film sur lequel je n'ai à formuler aucune réserve. On y sent à chaque instant le surnaturel pur pour la première fois au cinéma ». **(Rires)**. Je suis curieux de surnaturel pur, autrement dit de sainteté. Je critique volontiers les phénomènes extraordi-

naires qui peuvent accompagner la vie mystique et qu'il ne faut jamais confondre avec elle. Je suis donc allé voir ce film sur la recommandation pastorale que j'avais entendue et avec un bienveillant intérêt. Le film que j'ai vu ne m'a pas donné l'impression du surnaturel, fût-il diabolique. Il m'a donné l'impression du morbide. Le curé d'Ambricourt accepte tout ce qui arrive, c'est bien entendu, mais il ne le fait pas avec joie. Or, des saints tristes, cela n'existe pas. **(Applaudissements, sifflets)**. Sa façon absurde de se nourrir semble bien relever d'un laisser-aller inintelligent et d'une fatigante recherche. Par ailleurs, je ne vois pas que ce soit le Saint-Esprit qui le visite cette nuit douteuse où il s'inquiète et s'affaire.

Le R.P. Bruno de Jésus-Marie nous prie de bien vouloir apporter à son intervention sténographiée les corrections suivantes :

« Or des saints tristes, ça n'existe pas. Sa façon absurde de se nourrir semble bien plutôt un laisser-aller inintelligent qu'une pénitence cherchée. Par ailleurs je ne vois pas que ce soit le Saint-Esprit qui le meuve dans cette « nuit » (spirituelle) douteuse où il s'inquiète et s'affaire »...

Il bouleverse la comtesse ? Mais je vous répondrai : « Il rate son catéchisme ». Il ne semble pas avoir le souci des besoins exacts de sa paroisse. Il ne fait pas acte d'homme et de prêtre devant son médecin qui lui avoue son scepticisme et qui va se tuer, il reste coi devant son ami détroqué. C'est un inquiet, un grand enfant. On s'étonne de le voir dans le ministère. C'est un pauvre garçon constamment débordé. Que fait-on de la grâce d'état ? Il y a la comtesse, mais il y a tout le reste.

Des confrères et des personnes spirituelles particulièrement judicieuses ont été voir ce film et elles sont de mon avis. Je ne les ai pourtant pas influencés. Je ne critique pas l'œuvre cinématographique que je trouve fort belle, mais pourtant un peu grise, ce qui ne peut

que renforcer le caractère morbide, pénible que l'on y trouve. Pour moi qui vous parle, la sainteté c'est autre chose.

« Ce qui ne peut que renforcer le caractère morbide et pénible que l'on y trouve. Peut-être que le P. Lamy, le saint curé de La Courneuve s'il vivait, dirait : la sainteté, c'est autre chose. Pour moi qui vous parle, le curé de Torcy »...

Le curé de Torcy est le seul personnage équilibré, et il ne me contredira pas car, dans le civil, il est un bon médecin et un excellent psychiatre. Certains m'objecteront que Dieu n'habite pas que dans les corps bien portants, que la grâce sanctifiante peut agir sur des malades. Il y a même des mystiques névrosés, mais l'Eglise ne les propose pas en modèles ; elle ne les canonise pas. On a tellement dit que la mystique est du surnaturel vécu d'une manière plus ou moins hystérique.

« Certains m'objecteront sans doute que « Dieu n'habite pas dans les corps bien portants ». Certes la grâce sanctifiante peut agir sur des malades, il y a même des mystiques névrosés, tels le P. Surin, mais l'Eglise ne les propose pas en modèle : elle ne les canonise pas. On a tellement dit que la mystique qui est du surnaturel vécu, est plus ou moins hystérique que... que je suis en droit de protester comme on le fait tout simplement devant un auditoire si sympathique. Le Journal d'un Curé de Campagne ne donne pas l'image d'un surnaturel authentique. On n'a pas le droit de laisser subsister une équivoque sur ce point alors même que le public semble satisfait. (Applaudissements et vives protestations).

R. P. Bruno.

En février 1955, dans un numéro spécial Cinéma de la Revue de Belles Lettres de Genève, Raymond Borde publiait une « Lettre ouverte à Robert Bresson » qui aurait dû déjà prévenir contre ce compatriote de Jaurès ceux qui s'offusquèrent plus tard en l'entendant tutoyer Antonioni, ou Langlois. C'était pourtant de bon aloi, dès 1955, la désacralisation, non ?

Mon cher Bresson, tu es un cas. J'ai connu un Prix Guillaume-Apollinaire qui ne pouvait composer des poèmes qu'entre minuit et une heure du matin, sous une lampe de chevet à socle japonais. Il utilisait, bien entendu, un parchemin prestigieux que lui faisait tenir un maître-artisan de la Haute-Vienne.

Si j'étais producteur, je t'imposerais les conditions suivantes : quinze jours de préparation avec l'équipe et vingt-cinq de tournage. Car tu es typiquement autopunitif. Tu fais recommencer vingt fois la même prise pour choisir, entre les rushes, celui qui a cette grisaille XVI^e siècle, ou ce contraste à la Vlamincq dont ton désir de perfection et d'absolu parvient à se satisfaire. On raconte que Claude Laydu a monté le même escalier toute une journée, pour un raccord du **Curé de campagne**. On raconte que ton ingénieur du son a été mis à la torture pour un grincement de grille, saisi dans son essence même, à la grande porte du château...

Si tu étais à Hollywood, tu pourrais vaincre cette angoisse devant la page blanche en tournant des westerns — un par semaine, pendant un an — pour la Monogram ou la Republic Pictures.

En France, tu as d'autres ressources : les actualités ou le format réduit. Pourquoi pas. Avec une caméra Paillard 16 mm, un cinéaste de qualité doit surpasser Jean Vigo. Et tu es cinéaste authentique.

Car il faut le dire solennellement, pour n'y plus revenir : face au CinémaScope, face à une Amérique puérile et stéréotypée, face aux comiques, tu représentes une tradition d'Art qui est, dans son principe au moins, très sympathique.

D'où vient qu'il y ait encore un problème Bresson ? C'est, je pense, que tu as le respect inné des grands noms : Giraudoux, Cocteau, Bernanos, Mme de Lafayette. Et il n'y a qu'un pas de cette « grande littérature » à la petite, celle de Paul Bourget.

Les dames du bois de Boulogne ont donc enthousiasmé

siasmé une certaine couche sociale de la France d'après-guerre très facilement identifiable : la classe moyenne qui rêve de maîtresses élégantes et d'hôtels à Passy. Tu ouvres une fenêtre sur un monde interdit : le Tout-Paris. Bien entendu, les **Dames** n'ont pas grand rapport avec le vrai bois de Boulogne, mais tu proposes une chimère : courtisanes idéales au regard profond comme un lac, carrousel des passions sous le masque glacé de la politesse. Il y a de quoi séduire un petit bourgeois aux horizons médiocres. Vers 1925, ce brave bourgeois rêvait d'être Zorro et s'identifiait avec Douglas Fairbanks. Ou bien, dans un triste dimanche de sous-préfecture, il retrouvait le visage de Stroheim pour siroter des anisettes. Mais tu lui a appris à rompre avec une vieille maîtresse : il aura désormais, dans ces scènes pénibles et un peu sordides, une élégance froide qui donne aux drames du cœur leurs arêtes vives. Il saura dire :

— Adieu, Madame (sans rigoler).

Ces tragédies mondaines ont un attrait supplémentaire pour une clientèle qui a mal résolu les problèmes de l'amour : le thème de la barrière des sexes. Tu n'es pas exactement misogyne, mais plutôt timoré. Ces **Dames** auxquelles on offre des fleurs coûteuses — ce qui n'est qu'une façon de plus de les mépriser — incarnent l'inconnu et le piège. Ce ne sont nullement des rouées sympathiques. Tes héroïnes sont mauvaises parce que la femme en soi est un péril. Et l'homme échoue dans sa recherche de la pureté parce qu'il a trouvé sur sa route une de ces créatures : Paul Bernard et sa fausse vierge. Elina Labourdette (**Les dames**) ; le curé de campagne et la fille du château, un petit démon tortueux qui troublera son sacerdoce ; ou même ce séminariste minable et tuberculeux qui est devenu voyageur de commerce parce qu'il était collé avec une femme de ménage.

Attitude essentiellement réactionnaire : tu refuses l'amour et tu es bien près de canoniser la névrose.

Aussi, mon cher Bresson, ne dois-tu pas être surpris d'avoir l'estime de tous les jeunes impuissants cultivés qui préfèrent **Bérénice** au **Blé en herbe**. C'est ce qu'ils appellent l'économie du geste, et dans ton œuvre ils trouvent une justification de leurs timidités et de leurs échecs.

Voilà, je crois, le fonds du Mythe Bresson : tes films touchent une fraction bien précise de l'Occident des années 50. Ils se démoderont très vite, comme **Le démon de midi** ou **Le jardin de Bérénice**. Je ne cite pas ces romans au hasard : eux aussi ont cristallisé, à leur époque, un certain penchant pour les passions nobles, un certain goût des névroses élégantes. Sur un thème assez voisin, au fond, **Manèges**, de Yves Allegret, tiendra le coup beaucoup mieux que les **Dames** : c'est qu'Allegret a fait du Zola, tandis que tu suivais les traces de Maurice Barrès ou même de René Boylesve. D'ores et déjà des continents sont insensibles à ton message et à ton « classicisme ». Songes-y.

Nostalgie aristocratique, souillure par la femme... Il manquait un volet à ce triptyque : le conflit de l'amour et de l'argent. Tu as eu jusqu'ici le courage de refuser un pareil sujet, et c'est à ton actif. Hélas ! le plus « bressonien » des metteurs en scène italiens, Michel Antonioni, n'avait pas ces scrupules et il a tourné, sur ce thème, un drame mondain affreusement banal, **Chronique d'un amour**, qu'il faudra bien, un jour ou l'autre, remettre à sa vraie place.

Où l'escroquerie commence, c'est lorsque certaines critiques, dont je te supplie de te défier, interprètent ton travail en termes métaphysiques. Dis-toi bien que les mots « épaisseur », « densité », « dimension » ou « infériorité » n'ont aucun sens quand on les emploie sans complément de nom — et je parle ici en néo-positiviste, c'est-à-dire en homme qui justement pèse ses mots et fait la chasse aux concepts vagues. On te rend le plus mauvais des services, car tu parais, de plus en plus,

décidé à sacrifier le sujet au style et le contenu à la forme.

Dresse le bilan, un bilan sans passion, de la meilleure production mondiale des toutes dernières années. N'aimerais-tu pas avoir signé **Les enfants d'Hiroshima**? Et que penses-tu du **Sel de la terre**? Quel que soit l'intérêt des angoisses d'un jeune prêtre ou des désagrèments d'un vieux marcheur, il y a tout de même des sujets plus valables. Tu as l'art de la sobriété. C'est un don très rare, mais tu le mets au service de causes singulières. Antonioni avait lui aussi des préjugés de calligraphie. Il a su réagir. Il ne tient qu'à toi d'en finir avec cette recherche déraisonnée d'une pureté imaginaire, celle du style. Surmonte tes angoisses, et cesse d'opposer au monde réel une vision qui risque fort de devenir mystique. Bien amicalement tout de même.

Raymond Borde

Que la violence soit signe de faiblesse, peut-être, mais pas toujours. Staline s'intéressait à la linguistique, Mao à la poésie; Seguin, violent aussi, est également très cultivé, donc très fort. Que ne pense-t-il pas de *Pickpocket*? Son bref a-théologique touche l'honnête homme.

Le Huguenot favori de la critique catholique, qui montre en le louant la largeur de son esprit et une confortable dose de malignité puisque, pour le faire sien avec moins de malaise, elle le dit « janséniste », est, nul ne l'ignore plus, le cinéaste de la Grâce. Depuis **Les Anges du péché** jusqu'à **Pickpocket** les films de Bresson offrent au critique et à l'analyste de Cinéclub une mine d'accès facile et dont le produit permet de nourrir sans fatigue des disputes au niveau métaphysique élevé. **Les Dames du Bois de Boulogne** semble seul manquer à l'appel de la sainteté mais le moins doué des cinéphiles aura bien vu que ce défaut de l'apparence cache une fermeté d'autant plus grande de la présence.

A l'usage des amateurs, voici les points de repère théologiques de **Pickpocket** :

1. D'abord noter que Dieu et Jeanne ont d'étranges affinités, nullement sacrilèges d'ailleurs. L'identité cède le pas à la concomitance.

2. Les rencontres du héros avec l'Au-delà se font en trois temps :

a) Jeanne vient voir Michel. Dans le couloir qui mène à sa chambre elle lui demande s'il croit en Dieu. J'y ai cru, répond-il, trente secondes. Michel est un cynique : il cache son désespoir sous de l'orgueil.

b) Michel vient voir Jeanne. Elle est misérable et abandonnée. Il tente de semer en elle les ferments de la Révolte mais la futée ne s'y laisse pas prendre. Il y a, réplique-t-elle, une Raison à mon malheur, comme à la misère du Monde. L'argument semble neuf à Michel qui, tout en s'en défendant, est fort ébranlé.

c) Michel est en tôle et Jeanne vient le voir. C'est la Révélation, la Nuit de Pascal, le Rêve de Descartes, Claudel à Notre-Dame. Michel écrit son Mémorial : « O Jeanne, quel drôle de chemin il m'a fallu suivre pour arriver jusqu'à toi ».

3. Cette phrase qui clôt le film l'avait ouvert. Cet amusant paradoxe dialectique offre un double avantage :

a) Bien faire comprendre au spectateur d'esprit lent toute l'importance de la chose. Bresson reprend à cette occasion la méthode qui avait fait ses preuves dans **Le Journal d'un curé de campagne** : il montre la phrase écrite et la fait lire à haute voix dans le même temps.

b) Donner à l'ensemble une esthétique spirituelle et gracieuse. Le film prend la forme courbe et croisée de l'Infini.

La métaphysique de Bresson est, on le voit, aussi simple que maigre. Elle est d'un janséniste qui n'a jamais entendu parler de l'hérésie pélagienne, d'un Calvin ignorant du problème des œuvres. Ne connaissant pas les coordonnées de sa situation, elle vit d'une exis-

tence naïve et fragile. En effet, pour autant que l'on puisse parler d'un itinéraire, d'un tracé, d'un cheminement, d'une évolution ou bien d'une histoire dans la « pensée » de Robert Bresson, cet infléchissement n'est que la complète dessiccation d'une substance qui, au départ manquait déjà fort d'humidité.

Le phénomène est facilement explicable ; il est lié à l'appauvrissement des sources. Au début, il y avait Giraudoux, Diderot voire Cocteau ; puis il y eut Bernanos, puis l'aventure vécue du colonel Machin. Ces talents littéraires, bien que de valeurs inégales, parvenaient à donner un semblant de vigueur aux austérités systématiques du Maître. Dans **Pickpocket**, Bresson se retrouve seul, livré à ses propres ressources, autant dire au néant. Si Bazin, dans une de ces formules malheureuses pour lesquelles il avait de l'affection, avait prévu, au bout d'une purification de la forme, le dessin d'un futur écran blanc, il avait omis de deviner aussi que l'avènement de l'image vacante ne pouvait se faire sans la promotion parallèle de l'idée vide.

Inutile d'ailleurs de dramatiser, tout ceci a aussi peu d'importance que le soi-disant problème de l'existence de Dieu.

Louis Seguin

Dans le même No 33 de *Positif*, en avril 1960, Roger Tailleur, plutôt indulgent, lui, était loin pourtant de dériver vers un bressonisme sans rivage, et à partir du seul style — qui est de l'homme même. Il s'explique.

Il y a la réalité et il y a l'art (la rigolade, troisième concept. ne m'intéressera pas pour l'instant), le monde et le cinéma. Le second doit-il reproduire le premier, ou seulement faire acte de création ? Pinaillages infinis, sur un problème mal posé. Le cinéma doit créer à partir d'une reproduction imposée par cette machine stupide et magnifique qu'est l'objectif. Cette étape nécessaire qu'est la « reproduction », si la peinture a mis longtemps à s'en défaire, le 7^e art, tant qu'il utilisera la vieille

caméra des frères Lumière, même sensiblement perfectionnée, ne pourra jamais l'esquiver. Et Robert Bresson moins que personne, qui n'est ni **cartoonist**, ni auteur radiophonique, ni animateur de marionnettes.

Les grands cinéastes sont admirables par le trop-plein de réalité que leur œuvre recèle : Orson Welles, c'est l'Amérique ou Othello plus Welles, Eisenstein Ivan plus Eisenstein, Vigo l'Atalante plus Vigo. Avec Bresson, s'instaure le règne du trop-vide, **Pickpocket**, c'est à peine quelques touches du portrait d'un pickpocket.

A tous les stades de ce que je n'ose appeler l'expression, le parti-pris de mutilation est remarquable. Un seul personnage, une seule obsession, un commentaire et des dialogues laconiques, une photographie étouffée en des gris mats, quelques notes d'une musique « classique », des acteurs jugulés. C'est Robert Bresson, le Grand Eteignoir, qui officie. Le degré zéro de l'écriture cinématographique, auquel tendaient avec plus ou moins de bonheur, les Preminger, Mizoguchi, Lang ou Renoir récents, est bien dépassé. Nous sommes ici bien au-dessous du zéro critique. Sartre rappelait cette formule appliquée à **L'Etranger** de Camus : « Du Kafka écrit par Hemingway ». **Pickpocket**, c'est Dostoïevski écrit parfois par l'auteur de **L'Adieu aux Armes** mais le plus souvent par un disciple abusif. Le rapprochement n'est pas incongru et il se trouve, dans le cours du film, quand l'auteur ne confond pas économie et avarice ni dépouillement de l'œuvre et détresse du spectateur, quelques **short-stories** à la sèche efficacité que n'eût pas désavouées l'écrivain yankee. Par exemple : Michel, le héros, était l'instant d'auparavant à la fête foraine avec ses amis. On le retrouve soudain chez lui, les vêtements maculés, la main ensanglantée. Bref commentaire : « J'avais couru, j'étais tombé ». Soudain entre l'ami. Dialogue : « J'ai eu si peur... — Peur de quoi ? — Peur... — Explique ! » L'ami n'explique rien, Michel

voit sa méfiance injustifiée. Quand son ami repartira, il retirera simplement un objet de sa poche. Commentaire : « La montre était très belle ». Même s'il est souvent moins heureux, moins limpide, le récit dans **Pickpocket** procède constamment de ce saut d'obstacles où les ellipses visuelles, verbales, temporelles et spatiales sont autant de fossés à franchir. **Pickpocket** c'est presque un 110 minutes-haies, et en même temps un parfait exercice de style, si l'on veut bien accepter cette définition que le style est l'art de sauter les idées, les points, les mots intermédiaires. Car Robert Bresson a du style ; il n'a même que cela. Tout dans le film s'évertue à ouvrir un précipice sous chacun de nos pas. Le décalage entre ce que voit ou sait le héros et ce que nous voyons et savons nous-mêmes est constant. Parfois, nous sommes les premiers informés, et cette lettre sous la porte sur laquelle s'immobilise la caméra, Michel ne la découvrira que le lendemain. Le plus souvent c'est nous qui souffrons d'ignorance, il faut attendre longuement un contre-champ pour faire connaissance avec l'interlocuteur, sauter sur une réplique banale pour apprendre ce qui sur l'écran semblait aller de soi, il y a toujours une révélation tardive à espérer et à enregistrer, et je ne dis rien des innombrables questions que se posent en vain les personnages, et des silences si obstinés qu'ils perdent toute valeur de silence, donnant par contrecoup aux mots prononcés une densité et une importance tout à fait usurpées. Cette titillation de chaque instant, ce petit vertige devant ces vides continus ne sont pas très originaux, si Bresson en joue avec une dextérité consommée : ils ont nom suspense. Le truc de Bresson, c'est d'élever ce procédé de détail à l'ensemble de l'œuvre, de transformer cette menue fausse clé en grande clé de voûte.

On dit communément que Bresson méconnaît les catégories habituelles du « spectaculaire » et du « dramatique ». Rien n'est plus faux. Comme tout un cha-

cun, ce réalisateur a recours aux effets, qui ne sont pas chez lui plus raffinés ou plus subtils qu'ailleurs — le visage baigné de larmes à l'enterrement, le baiser final —, ils sont plus rares, voilà tout. De même, les séquences purement documentaires de vol — l'entraînement dans l'arrière-salle du café, le billard électrique, puis dans le train et à la gare — fascinent comme un moment de Flaherty, que Bresson dit admirer grandement. La réalité est enfin présente sur l'écran, le film n'y condescend pas, il y affleure seulement, et même la survole lyriquement comme dans le ballet chaplinien des petits pains. Tout le reste n'est que manque, vide, attente. Tout le reste est âme, donc silence.

Comment s'y prend Bresson pour montrer cette âme, faire crier ce silence ? Il montre moins, seulement, et tait d'avantage. Sa façon de voir l'homme, et en l'occurrence de manier l'acteur, est ici déterminante. C'est au pied de l'acteur qu'il faut juger Bresson, opter pour lui ou contre lui. On connaît la condamnation qu'il porte contre les 99,98 % des films réalisés dans le monde (en fait **tous** les films, à l'exception des siens), selon lui conçus, construits et interprétés théâtralement, et qui dans dix ans seront invisibles, insupportables. De fait, avouons-le, les directeurs d'acteurs les plus admirés — Cukor, Welles, Bergman, Kazan — sont hommes de théâtre, et le jeu et ses techniques, y compris la notion plus vaste de **naturel** si chère à Stendhal, évoluent et se démodent, comme les costumes et l'idée même de beau. Bresson fait donc un immense pari avec la postérité en affirmant que dans vingt ans seules ses œuvres seront visibles et que les scènes qui font pouffer le public aujourd'hui — Michel excédé maltraitant sa bibliothèque devant le commissaire en visite — seront seules capables de les captiver. Calmement mais fermement, Robert Bresson, ce fou qui se prend pour Robert Bresson, remet le cinéma en question. Il faut le récuser, lui, ou récuser tout le reste du cinéma. Je

suis trop soucieux du plaisir de l'heure, trop inapte à juger et réagir en posture d'éternité, et crois avoir, parmi les 99,98 centièmes de la production cinématographique, d'assez bonnes et solides raisons de récuser Bresson.

Je n'accorde même de l'indulgence à ce **Pickpocket** qu'en fonction du reste du cinéma : Flaherty, Chaplin, le **suspense**, tout à l'heure, et maintenant Henry Fonda dont l'œil brillant de Martin Lassalle parvient à évoquer le rayonnement. On peut aussi concéder à l'œuvre bressonienne une utilité historique, qui ne l'enrichit en rien intrinsèquement mais peut, bien comprise, être bénéfique. Réagissant contre des abus, Bresson tombe dans les siens propres. Il crie « Au fou » à ses confrères en jouant au plus fou qu'eux. Il les met en garde contre leurs excès et les siens, ces chichis de la simplicité, ce maniérisme du sans façons.

Mais revenons à nos moutons, à nos acteurs. Ils sont assis, prostrés, ou debout, bras ballants. Ils énoncent des mots auxquels ils ne croient pas, baissent la tête à la fin de la réplique et s'en vont tels des âmes en peine. Le romancier du degré zéro n'écrit plus « s'écrie-t-il », « hurle-t-il », « implore-t-il » mais toujours « dit-il » ; Bresson de même. Hors les mots, il y a le regard, l'expression, le geste. Mais le regard est presque militaire, figé à trois pas, atone, mais non pas atonal (il y avait la musique atonale, il y a maintenant le cinéma atone, et certains voudraient établir entre eux des correspondances !). L'expression est rigide, uniforme, comme chez le photographe quand on attend sans illusions et sans gaieté la sortie du petit oiseau. Sur ces faces interchangeable, des sous-titres commentés — « Quelque chose illumina sa figure », « Je crus voir de la malice dans ses yeux », « J'ai cru voir de la moquerie sur sa figure » — essaient tant bien que mal d'obtenir l'effet que Koulechov demandait au montage, que d'autres plus naïfs exigent de leurs comédiens. Quant au geste, il

est soigneusement étriqué, c'est un geste d'après l'inquisition, et comme passé à la roue, au brodequin. L'homme de Bresson, c'est, je me répète, une âme en peine, prisonnière de l'enveloppe idiote du corps. L'auteur voudrait bien faire disparaître ce corps, chasser l'homme du cinéma comme la peinture moderne a chassé le portrait, pour ne garder enfin que « l'âme et les objets » (ainsi l'auteur résumait-il **Le Condamné à mort**), c'est-à-dire puisque la première est, il faut le savoir, rigoureusement invisible, les seconds ; ces objets, dotés ici d'une présence et d'un éclat peu communs, comme dans tel ou tel, pourra-t-on dire encore, « nouveau roman ». Autre signe du mépris de l'humain chez Bresson, c'est qu'on n'y sourit, qu'on n'y rit jamais. Le rire étant le propre de l'homme, je vous laisse le soin de boucler le syllogisme. Et puisqu'il est de bon ton de citer Pascal à propos de ce cinéaste, je le paraphraserai un peu : **Pickpocket** reflète la tristesse du Monde de Dieu.

Voici le résultat de toutes ces privations : Bresson creuse devant chacun un gouffre où vous mettez ce que vous voulez, votre belle âme, votre ennui, votre colère, votre mépris. Mais comme il est impossible de montrer l'âme sans le corps, d'expliquer sa pensée sans recourir au langage et donc de faire du cinéma sans cinéma, il lance lui-même dans ce vide, sous forme de francs effets bien éprouvés, quelques ballons d'oxygène qui procurent d'autant plus d'ivresse que le spectateur était plus asphyxié ; comme dans l'histoire du fou occupé à se cogner la tête contre un mur et qui s'arrêtait parfois, parce que « c'était si bon ». Sur son royaume d'aveugles contraints, Robert Bresson peut alors régner dérisoirement, mais sans peine car la pellicule vierge est encore la plus chargée de spiritualité.

René Char nous avait prévenus : « L'essentiel est sans cesse menacé par l'insignifiant. Cycle Bas ».

Roger Tailleur

Disert, précis, Robert Benayoun peut être intarissable quand il aime ; l'amour, n'est-ce pas « parler sans avoir rien à dire »... Quand il n'aime pas, il devient comme le Code, mais à peine Civil, lapidaire. (Positif N° 47, juillet 1962 et n° 79, octobre 1966)

Bresson, lui, donne dans l'esthétique du confessionnal : sa caméra en forme de guichet se contente, dans **La passion de Jeanne d'Arc**, d'enregistrer en gros plan les monologues ternes de Jeanne et de Cauchon. Un ping-pong à l'usage des paralytiques, qu'interrompent rarement quelques plans de pieds ou de mains. La foule est représentée par une seule voix d'eunuque qui aboie en leit-motiv la phrase : « Burn the witch ! » laquelle évoque beaucoup moins un titre de Merritt que le « Catch the mouse ! » de Mel Blanc dans **Light-house Mouse**. En fin de film, Jeanne prétend se volatiliser sur le bûcher sous la forme (ma chère) de deux colombes blanches, bien qu'un adorable petit cocker sorti on ne sait d'où semble venir flairer près du bourreau quelques nonos appétissants. M. Bresson qui avait eu la muflerie de réclamer une demi-heure d'attente entre son film et le précédent, sans doute à fins de mortification, nous a donné après ce sésame de la fausse modestie le spectacle de la plus béate vanité : dressé sous les applaudissements, le doigt sous le menton dans la position du penseur debout, avec un rien de mépris dans la mèche blanche, on l'a vu littéralement **sucer** la gloire comme un bonbon. Il est le Maria Callas de la simplicité.

Je ne dis pas que M. Bresson n'existe pas, c'est sans doute son désir le plus cher que d'atteindre (vivant) un point suprême où le néant et le rien cessent d'être perçus contradictoirement. Mais qu'on aligne les adjectifs ensemble, les adverbes en groupe et les majuscules à la queue leu-leu, M. Bresson a le public exact d'une minorité non érotique, mais passive. Il satisfait les gens qui mettent leur émotion à attaquer toute preuve d'émotion, qui veulent voir se transformer le cinéma en un théâtre monocorde, une sorte de Non-Actor's Studio

pour zombies neurasthéniques, et qui adorent, au lieu de l'humain, l'emploi cataleptique du symbole.

Balthazar, c'est un film sur la Grâce face aux Péchés, à la Confiture, à l'entité Deux-Chevaux, où le Crime ne vit pas seulement de l'abstraction Vélocipède, où l'Avarice ne vaut pas la Cuiller, bref une Carte du Tendre électronique pour métros saint-sulpiciens à l'heure du recueillement analphabétique. Censée combattre l'émotion, la méthode Bresson transforme en une réplique de vaudeville cette phrase du texte : « Ne méprise pas cette larme », qui tombe comme une aurore boréale sur Palavas-les-Flots, elle transforme cette soi-disant interrogation métaphysique ou hermétique en un épisode de Walt Disney, où l'on bat le petit âne qui pleure (gros plan de l'œil), où l'on allume la queue du petit âne, où l'on voit lentement agoniser le pauvre petit nanâne, le monde en vérité est bien méchant. Que l'on ne se méprenne pas, je ne méprise pas Bresson. Lui seul peut nous servir de Bresson, peut jouer le rôle, injouable pour un non-professionnel, de Bresson. Il est si fidèle à son monde qu'on pourrait le reconstruire au seul moyen d'une cuillerée de soupe. Seulement qu'on ne vienne pas nous faire le coup perpétuel du saint ascète, aplatissant la vie jusqu'à l'essence : cet homme est un cabotin absolu, qui ne recule devant aucune ficelle, et qui doit être sincère, mais dans le snobisme vicieux, ce qui ne sauve pas ses adeptes convulsionnaires du ridicule. Allons, Monsieur Bresson, votre numéro était parfait.

Robert Benayoun

Lyonnais, Paul-Louis Thirard avait donc fort intelligemment parlé du Condamné à mort s'est échappé (en 1957 dans Positif). En 1963, dans le N° 54-55 de la même revue, il résume ce que l'on vient de lire, et, attristé, salue...

Parlant du festival de Cannes 1962, Robert Benayoun a rendu compte ici même avec la joyeuse férocité qui convenait, de la dernière combustion de Jeanne d'Arc.

Revenir sur ce film n'a pas d'autre intérêt que de constater après qu'il ait affronté le public, la justesse des prévisions de Roger Tailleur en ce qui concerne Bresson : il n'est pas mauvais de rappeler cet itinéraire parti d'un film comme **Les Dames du Bois de Boulogne**, qui sonna le rassemblement, en son temps, de toute une critique de cinéma ailleurs divisée, mais avide d'un cinéma « moderne » ; Ado Kyrou lui-même défendit **Les Dames**. **Positif**, en ses jeunes années, se refusait d'expédier Bresson en dix lignes, et consacrait, sous la plume de Bernard Chardère, de longues études à ce cinéma. Même **Le Condamné à mort** trouvait encore des défenseurs chez nous ; **Pickpocket** marquait une unanimité dans le blâme, nouvelle, mais encore nuancée. Personne ne pense plus qu'il vaille la peine de s'attarder sur **Jeanne d'Arc**.

Si je rappelle ainsi les rapports de **Positif** avec Bresson, ce n'est nullement par narcissisme de terroir, ni parce que nos opinions sur Bresson aient jamais eu quelque chance de l'influencer, lui — ou d'influencer la carrière commerciale de ses films. C'est bien plutôt parce qu'on retrouve ce processus de détachement dans une grande partie de la critique, et qu'il va de pair avec un cheminement conscient de Bresson, qui approfondit toujours plus une voie qu'il croit juste. De plus en plus il est le seul ; de plus en plus, son cinéma se décharne, ses acteurs deviennent plus gris, de plus en plus il poursuit, il s'obstine. Vraiment, on a envie de le saluer quand même, ce bonhomme . . .

Paul-Louis Thirard

Bref, il faut remettre en situation notre admiration juvénile : où était le cinéma français en 1952 ? Assez bas. D'où ce purisme alors symbolique, dans les premiers numéros de **Positif** :

Le personnage bressonien affirme face aux autres sa certitude : d'être sincère, d'être pur, d'être saint à la limite, d'être **soi**. Sans doute le doux royaume de la terre lui paraît-il souvent trop peu sévère pour la

foule honnie des tièdes ; pour ceux qui n'ont pas le courage **d'être** vraiment. Un tel héros, certes, aura à se méfier des solutions excessives, et de l'orgueil. Mais nous allons le voir, chevalier héroïque, la Quête achevée, la victoire assurée en somme, aux prises avec les lendemains qui ne chantent pas, avec la vie. « Lancelot **après** », dit Bresson.

Ce cinéma intérieur, où l'on pense qu'il n'est pas de meilleur reflet de l'âme que le visage (reflet toujours imparfait, mais le seul possible) ; cet art qu'un Bresson porte à sa perfection, où les replis du cœur, si l'on peut jamais les inscrire, s'inscrivent en ondes, en moires jouant — quel jeu grave ! — sur une face humaine ; cette psychologie complexe, tourmentée, à laquelle rien n'est étranger et même pas le médiocre, les voici s'extériorisant paradoxalement par un dehors tranquille ; nul éclat, mais nuances, demi-teintes, une constante maîtrise de soi, comme s'il ne fallait laisser d'abord soupçonner, sous l'apparence de la pureté par exemple, rien d'autre que la difficulté d'être pur.

En 1966 (compte rendu pour Le Progrès du Festival de Cannes), si les références sont toujours trop nombreuses, le regard est devenu moins inconditionnel :

Robert Bresson est un cas intéressant. Mais peut-être plus simple qu'il ne semble. Tel un peintre soucieux de sa carrière, il ne travaille qu'à bon escient — l'inspiration peut attendre — distillant sa production à l'intention de **son** public. Celui-ci, dans ses films, se reconnaît psychologiquement beaucoup plus qu'on ne croit (**Brève rencontre**, **Voyage en Italie** furent aussi des exemples d'une telle identification) et quelques critiques terrorisés-terroristes lui confirment qu'il est aussi dans L'éternel Beau.

Ayant, vers les années 50, cru brûler pour Bresson, je suis à l'aise : s'agirait-il artistiquement, d'une sorte de Bernard Buffet ? Sur le plan spirituel (nourri dans le sérail, on peut s'interroger sur certains détours) son

maitre-mot n'est-il pas quelque part entre Baden-Powell et M. Pauwels ? Que l'esprit souffle où il veut, la leçon est plate ; pour rester en famille, ne vaudrait-il pas mieux relire **Monsieur Ouine**, Bloy, que sais-je, Mauriac !

Au hasard, Balthazar, filmé de façon on ne peut plus traditionnelle, semble fort long ; mais pour le cas où masochisme et ennui paraîtraient à certains valeurs positives, disons que le manichéisme en est médiéval. Sans coup férir, les méchants-une-fois-pour-toutes hypnotisent des purs-donnés-comme-tels ; l'orgueil comme l'innocence sont des données que rien, même la Grâce, n'entament jamais ; et la vie réelle n'est là que comme obstacle à la vie intérieure.

Le film est co-produit par la Suède, mais cette pensée pseudo-calviniste aurait besoin de mieux comprendre la **Bible**, et les **Propos de Table** ; pour le sérieux en ce domaine, voyons plutôt **l'Île**, de Sjöberg. Il va sans dire que tel plan identique d'une lune traversant les nuages sera admiré dans **Balthazar** alors qu'on l'abhorre dans **Mademoiselle** — mais Paul Fort n'est-il pas à certain plus proche que Victor Hugo ?

Il faut pourtant reconnaître que même si Bresson, voulant à toute force ôter au cinéma ses aspects littéraires, dramatiques, théâtraux, publics et autres éléments d'impureté, obéit vraiment trop à Mallarmé quand il définissait la fleur, « l'absente de tous bouquets », il faut pourtant reconnaître que même s'il se trompe, il a du moins le mérite de l'avoir entrepris, et qu'il ne cherche pas un style-mode plus que Bunuel, Huston ou Autant-Lara. Mais ne s'essouffle-t-il pas à la quête de ce dont l'auteur de **Muriel**, de **La guerre est finie** a su trouver, avec modestie, le secret ?

Mais comment comprendra-t-on ces réserves, quand on a cru que nous n'aimions pas les grands films de Renoir ? N'importe, bien sûr. Il faut semer à tous vents, même en terrains peu propices, attendre les prochains films de Robert Bresson. Les jeux ne sont jamais faits : sauf pour qui pêche contre l'esprit, le vent de l'inspiration continue à souffler là où il peut.

Bernard Chardère.

Filmographie

Robert BRESSON, né en 1907.

D'abord dialoguiste (C'ETAIT UN MUSICIEN, de Maurice Gleize et Fred Zelnick, 1933), ou scénariste (COURRIER SUD, de Pierre Billon, 1936).

Réalise :

LES AFFAIRES PUBLIQUES (moyen métrage, 1934).

Mus. : Jean Wiener ; Mont. : Robert Bresson et Pierre Charbonnier ; Son : Petiot ; Prod. : Arc Films.

Int. : le clown Béby, Marcel Dalio, Gilles Margaritis, Andrée Servilanges.

LES ANGES DU PECHE (1943).

Scén. : Robert Bresson ; Prod. : R.-L. Bruckberger Dominicain et Jean Giraudoux.

Dial. : Jean Giraudoux ; Photo : Philippe Agostini ; Mus. : Jean-Jacques Grunenwald ; Décor : René Renoux ; Mont. : Yvonne Martin ; D. prod. : Dominique Drouin ; Son : René Louge ; Prod. : Synops - Roland Tual ; Durée : 73' ; Sortie Paris : 23-6-1943.

Int. : Renée Faure (Anne-Marie), Jany Holt (Thérèse), Sylvie (La Prieure), Mila Parély (Madeleine), Marie-Hélène Dasté (Mère Saint-Jean), Yolande Laffon (la mère d'Anne-Marie), Paula Dehelly (Mère Dominique), Silvia Monfort (Agnès), Gilberte Terbois (Sœur Marie-Josèphe), Louis Seigner (Directeur de la prison), Georges Colin (prospecteur), Geneviève Morel (une sœur), Christiane Barry (Sœur Blaise), Jean Morel (Inspecteur), Elisabeth Hardy, Andrée Clément, Madeleine Rousset, Claire Olivier, Jacqueline Marbaux (des sœurs).

Grand Prix du Cinéma français, 1943.

LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE (1944).

Scén. : Robert Bresson, d'après un épisode de Diderot ; Dial. : Jean Cocteau ; Photo : Philippe Agostini ; Mus. : Jean-Jacques Grunenwald ; Décor : Max Douy ; Mont. : Jean Feyte et Cléris ; D. prod. : Robert Lavallée ; Son : René Louge ; Robes : Grès ; Prod. : Films Raoul Ploquin ; Durée : 95' ; Sortie Paris : 21-9-1945.

Int. : Maria Casarès (Hélène), Elina Labourdette (Agnès), Lucienne Bogaert (sa mère), Paul Bernard (Jean), Jean Marchat (Jacques), parmi les comparses : Bernard Lajarrige, Marcel Rouze, Emma Lyonel, Lucy Lancy, Mme de Morlay.

LE JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE (1950).

Scén. : Robert Bresson, d'après le roman de Georges Bernanos ;
Dial. : Robert Bresson ; Photo : L.H. Burel ; Mus. : Jean-Jacques
Grünenwald ; Décor : Pierre Charbonnier ; Mont. : Paulette
Robert ; D. prod. : Robert Sussfeld ; Son : Jean Rieul ; Pro. :
U.G.C. ; Durée : 110'.

Int. : Claude Laydu (le curé), Nicole Maurey (Mlle Louise),
Nicole Ladmiraal (Chantal), Marie-Monique Arxell, alias Rachel Bé-
rendt (la comtesse), Jean Riveyre (le comte), Serge Bento (Miton-
net), Jean Danet (Olivier), Martine Lemaire (Séraphita), Guibert (le
curé de Torcy), Léon Arvel (Fabregard), Yvette Etiévant (la
femme de ménage), Gaston Séverin (le Chanoine), Bernard
Hubrenne (Dufréty), Germaine Stainval (la patronne du café),
Gilberte Terbois (Mlle Dumouchal), Morange, François Valorbe
et Antoine Balpêtré (le docteur).

Prix du meilleur film français 1951 au referendum de l'A.F.C.C.

UN CONDAMNÉ A MORT S'EST ECHAPPE (1956).**OU LE VENT SOUFFLE OU IL VEUT.**

Scén. : Robert Bresson, d'après le récit d'André Devigny ;
adapt. dial. : Robert Bresson ; Photo : Léonce-Henry Burel ;
Mus. : Mozart ; Décor : Pierre Charbonnier ; Mont. : Raymond
Lamy ; D. prod. : Robert Sussfeld ; Son : P.A. Bertrand ; Prod. :
S.N.E.G., Nouvelles Editions de Films.

Int. : François Leterrier (Lieut. Fontaine), Charles Le Clainche
(Jost), Roland Monod (Le Pasteur), Maurice Beerblock (M. Blan-
chet), Jack Ertaud (Orsini), Roger Tréherne (Terry), Jean-Paul
Delhumeau (Hébrard), Roger Planchon (le garde cycliste) et,
parmi les figurants, César Gattegno, Max Schœndorff, André
Collombet.

PICKPOCKET (1959).

Scén. : Robert Bresson ; Ad. dial. : Robert Bresson ; Photo :
L.H. Burel ; Mus. Lulli ; Décor : Pierre Charbonnier ; Mont. :
Raymond Lamy ; D. prod. : Annie Dorfmann ; Son : Antoine
Archimbaud ; Prod. : Agnès Delahaie.

Int. : Martin Lassalle (Michel), Marika Green (Jeanne), Pierre
Etaix (un pickpocket), Kassagi (un autre), Pierre Leymarie,
Mme Scal, Pélégri, Sophie Saint-Just.

LE PROCES DE JEANNE D'ARC (1961).

Scén. ad. dial. : Robert Bresson, d'après les Minutes du Procès
de Condamnation et de Réhabilitation ; Photo : L.H. Burel ;
Mus. : Francis Seyrig ; Décor : Pierre Charbonnier ; Mont. :
Germaine Artus ; D. prod. : Léon Sanz ; Son : Antoine Archim-
baud ; Prod. : Agnès Delahaie ; Durée : 65' ; Sortie Paris le
10-4-1962.

Int. : Florence Carrez (Jeanne) et Jean-Claude Fourneau, Roger
Honorat, Marc Jacquier, Jean Gilibert, Michel Héribel, André
Régnier, Arthur Le Bau, Marcel Darbaud, Philippe Dreux, Paul-
Robert Mimet, Gérard Zingg, Arthur Brunet, Richard Pratt.

Prix spécial du Jury et Prix de l'O.C.I.C. au Festival de Cannes
1962.

AU HASARD, BALTHAZAR (1965).

Scén., ad., dial. : Robert Bresson ; Photo : Ghislain Cloquet ;
Mus. : Jean Wiener et Schubert ; Décors : Pierre Charbonnier ;

Mont. : Raymond Lamy ; D. prod. : Philippe Dussart ; Son : An-
toine Archimbaud ; Prod. : Parc Films, Argos Films, Athos Films,
Filmindustri, Industric Suédois du Film ; Durée : 90' ; Sortie
Paris : 25-5-1966.

Int. : Anne Wiazemsky (Marie), François Lafarge (Girard), J.C.
Guilbert (Arnold), Philippe Asselin (Maitre d'école), Walter
Green (Jacques), Nathalie Joyaut (Mère de Marie), Pierre Klos-
owski (Marchand de grains), Jean Remignard (le notaire),
M.C. Frémont (la boulangère), François Sullerot (le boulanger),
Jacques Sorbets (capitaine de gendarmerie), Jean-Joël Barbier
(le Doyen), Mylène Weyergans (l'Infirmière), Tord Paag (Louis),
Sven Frostenson, Roger Fvellstrom (Mauvais garçons), Rémy
Brozeck (Marcel), Guy Bréjac (Vétérinaire), Gilles Sandier, Henri
Fraisse, Isabelle de Winter, Dominique Moune.

Note Bibliographique

Un certain nombre de références ont déjà été rapportées dans
le présent essai de Robert Droguet.

Maints articles, critiques et études diverses ont paru sur chacun
des 7 films de Robert Bresson. L'essentiel est dûment répertorié
dans trois livres, « Robert Bresson »

- par René Briot, 1957 (Ed. du Cerf) ;
- par Jean Semolué, 1960 (Ed. Universitaires) ;
- par Michel Estève, 1962 (Ed. Seghers).

Rappelons également les pages de Henri Agel, Amédée Ayfre,
André Bazin, Albert Béguin, Muriel Reed, parmi les critiques
disparus ; parmi ses confrères réalisateurs, Jacques Becker
(*L'Ecran Français*, 17 octobre 1945), Marcel Lherbier (*Combat*,
24 mars 1951), François Truffaut (*Arts*, 22 septembre 1954, 25 juin
1956, 14 novembre 1956), Louis Malle (*Arts*, 30 décembre 1959) ;
parmi ses interprètes, Roland Monod (*Cahiers du Cinéma*, novem-
bre 1956), François Leterrier (*La Nef*, décembre 1956, etc.), Jean
Pélégri (*Les Lettres Françaises*, 31 décembre 1959), et Pierre
Klossowski (*Arts*, 8 juin 1966) ; parmi ses interlocuteurs, *Les
Cahiers du Cinéma* (octobre 1957, février 1960, juin et août
1966), *Les Etudes Cinématographiques* en 1962 ; parmi ses repor-
ters, Jules Roy (*Figaro Littéraire*, 14 juillet 1956 ; *L'Express*,
12 octobre 1961).

On peut consulter enfin *Le Film de Béthanie*, de Jean Girau-
doux (Gallimard, 1944) et *Autour des dames du bois de Boulogne*,
de Paul Guth (Julliard, 1945).

giff.wiff

REVUE DE
LA
BANDE
DESSINEE



N° 21 - SEPTEMBRE 1966

Dick Tracy ou l'Amérique en 143 visages, par
ALAIN RESNAIS

Cher Goscinny, vous oubliez vos gauloises... par
ÉVELYNE SULLEROT

Lucky Luke se défoule... par
MORRIS

Dick Tracy et les dessinateurs
(suite et fin de l'épisode)

ET LES RUBRIQUES HABITUELLES

format 27 x 21, couverture couleurs, 9,00 F

JEAN-JACQUES PAUVERT, ÉDITEUR

Découper et adresser à Premier Plan B. P. 3 Lyon-Préfecture France

Premier Plan

Bulletin de commande

Versements : C. C. P. Premier Plan Lyon 671.07
Correspondance : Premier Plan, B. P. 3 Lyon-
Préfecture, France

L'abonnement à **Premier Plan** correspond à une
souscription pour **12 numéros** (et non 12 mois).
France : 48 F, soit 4 F le N° - Etranger : 56 F

Nom et adresse complète

.....
.....
.....

T.S.V.P.

Abonnement pour 12 numéros		
France	48 F	_____
Etranger	56 F	_____

PREMIER PLAN

N°s 1 à 30, reliures pleine toile

1 ^{re} série (1 à 12)	épuisé	
2 ^e série 1 ^{er} volume (13 à 18) ..	36,--	_____
2 ^e volume (19 à 24) ..	36,--	_____
3 ^e volume (25 à 30) ..	36,--	_____

Tous les numéros de la 2^e série
(du N° 13 au 30) **brochés** 54,-- _____

N° 14 Prévert	}	l'unité 4,50	_____
16 Welles			_____
17 Visconti			_____
19 Vigo			_____
20 Bogart			_____
21 Bardem			_____
25 Eisenstein			Etr. l'unité 5,50
26 Torre Nilsson		_____	
28 Chaplin		_____	
29 Stroheim		_____	

27 Polonais	}	l'unité 5,40	_____
30 Italien			_____

31 Keaton	}	l'unité 6,--	_____	
32 Lubitsch			_____	
33 Bunuel			_____	
34 Bergman			_____	
35 Dziga Vertov			Etr. l'unité 7,--	_____
36 Jerry Lewis				_____
37 Lattuada				_____
38 Laurel et Hardy				_____
39 G.W. Pabst				_____
40 Minnelli				_____
41 Huston	_____			

N° spécial **Renoir** 22-23-24 18,-- _____

Nouvelle Vague (volume cartonné) 7,50 _____

PANORAMIQUE

Henri Colpi **Défense et illustration de la musique dans le film** 48,-- _____
(Abonnés) 36,-- _____

Gilles Jacob **Le cinéma moderne** .. 18,-- _____
(Abonnés) 12,-- _____

R. Borde, F. Buache, F. Courtade **Le cinéma réaliste allemand** 27,-- _____

(Abonnés) 21,-- _____

Date Total

Ci-joint la somme de (chèque bancaire / chèque postal / mandat)
F sous la forme de

T.S.V.P.

Découper et adresser à Premier Plan B. P. 3 Lyon-Préfecture France



SERDOC, Société d'Etudes, Recherches et Documentation Cinématographiques, 28, rue Villeroy, Lyon (3) Tél. (78) 60 77 09
édite **Premier Plan**, Revue Mensuelle et Panoramique
collection de volumes sur le cinéma

Prix du N° : France 6 F - Etranger 7 F
(Suisse 6 FS ; Belgique 70 FB ; Italie 900 Lires ; U.S.A. 1 dol. 40)

Imprimerie Lienhart et C^{ie} / Aubenas / Ardèche / France
Dir. de la Publ. : B. Chardère - N° 42, Novembre 1966

REVUE MENSUELLE DE CINÉMA