

Robert Bresson

Numéro 16, janvier 1959

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/52196ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

(1959). Robert Bresson. *Séquences*, (16), 23–26.



Robert Brasson

PLONGÉE DANS LE CINÉMA

Le cinéma est mouvement intérieur
Bresson

Robert Bresson

En quinze ans de carrière cinématographique, Robert Bresson a réalisé quatre films. On pouvait, dès la présentation du premier, tenir son auteur pour l'un des plus grands réalisateurs français. Les suivants ont confirmé cette position et fait de Bresson un "cas" à peu près unique dans le monde du cinéma, un cas auquel on peut se référer quand on vient à douter de la possibilité d'un art cinématographique. Chacun des films de Bresson répond à ce qu'il a voulu; et pourtant tous étaient difficiles. Son oeuvre, pour limitée qu'elle soit, reste ainsi sans bavures, sans concessions. Quel que soit l'intérêt qu'on lui porte, elle commande le respect.

1. L'Homme

Dans son remarquable essai sur le cinéma français intitulé *Présences contemporaines*, Pierre Leprohon trace ainsi le portrait de l'auteur des *Anges du Péché*: "Un visage jeune sous une chevelure très grise. Des yeux clairs dont le regard a beaucoup de douceur. Un sourire qui ajoute à ce que toute sa personne, son allure, son élégance naturelle ont de séduction. La voix tranquille, les paroles précises. Un étrange mélange de courtoisie et d'intransigeance, une fermeté qui n'est jamais brutale. Calme, économe de gestes, mais concentré, tendu, pris tout entier par son travail, il ne tolère aucune plaisanterie sur le "plateau", aucune négligence matérielle. Il tourne, comme Flaubert écrivait, avec une minutie de puriste, "raturant" ses images comme l'écrivain ses phrases, avec un souci presque maniaque de perfection. (1)

Dans un domaine où la publicité joue tellement, Bresson l'ignore et s'en écarte. Aussi sait-on fort peu de choses sur sa personne. Né le 27 septembre 1907 à Bromont-Lamothe, dans le Puy-de-Dôme, il passe les vacances de sa jeunesse en Auvergne. Mais c'est à Paris qu'il fait ses études et débute dans la vie artistique par la peinture.

Contraint pour des raisons de santé d'abandonner la peinture, il s'intéresse au cinéma, propose des idées de films aux producteurs. Un an ou

deux avant la guerre, il est amené à collaborer occasionnellement à quelques sujets, avec divers metteurs en scène. Puis vient la guerre; Bresson, fait prisonnier, part pour l'Allemagne, où il restera pendant dix-huit mois. A sa libération, il va revoir la Maison Pathé. C'est alors qu'il rencontre le R.P. Bruckberger et que naît l'idée d'un film sur les Soeurs de Béthanie. L'entreprise est menée à bonne fin. *Les Anges du Péché* soulève l'enthousiasme des critiques, reçoit du public le même accueil et fait une carrière durable. D'emblée, le nouveau réalisateur a saisi le secret de son art.

2. Le style de Bresson

Pour Robert Bresson, l'art du cinéma n'est pas fait d'improvisation, d'une géniale inspiration qui s'exprime comme une eau coule. Il est le fruit de l'intelligence et du travail. Laissons la parole à Bresson lui-même: "Nous poussons l'amour du style jusqu'à la manie. Le film est le type même de l'oeuvre qui réclame un style. Il faut un auteur, une écriture. L'auteur écrit sur l'écran, s'exprime au moyen de plans photographiques de durées variables, d'angles de prises de vues variables. Pour un auteur digne de ce nom, un choix s'impose, dicté par ses calculs ou son instinct, et non par le hasard. Pour lui, et pour lui seul une fois déterminé son découpage, chaque plan photographique ne saurait avoir qu'un angle de prise de vue bien déterminé, qu'une certaine quantité de durée."

Ces pensées ne révèlent-elles pas en Bresson

(1) Pierre Leprohon, *Présences contemporaines*, De-
bresse, Paris, 1957, p. 358.

un créateur classique pour qui création et composition ne sont qu'une même démarche de l'esprit ? Lui-même, d'ailleurs, le confirme quand il dit : "Partant de ce qu'il veut obtenir : l'émotion du spectateur, le metteur en scène cherche des combinaisons qui pourront le mieux créer une émotion".

En parlant de "combinaison", Bresson définit bien son style dans lequel l'image ou le son ne sont jamais choisis pour eux-mêmes, mais ont constamment une valeur de signe. C'est sans doute à Bresson que s'appliquent le plus exactement les lignes fondamentales d'André Bazin définissant cet état majeur de l'art où toute technique est pleinement responsable de ce qu'elle exprime, où toute forme est signe et où rien n'est vraiment dit qui n'ait conquis une forme nécessaire."

Le plan, pour Bresson, n'a aucune valeur en lui-même, si ce n'est la valeur d'un mot dans une phrase. La beauté du plan, son cadrage, sa luminosité n'ont rien de gratuit : ils expriment la substance même du drame.

Si Bresson accorde une telle importance aux problèmes d'expression, ce n'est pas par souci de formalisme ou d'esthétisme. Ce qui lui importe avant tout, c'est de traduire, un peu mieux chaque fois, une certaine vision intérieure, que le style seul lui permet de cerner. Chacun des éléments de son style est comme un des linéaments de l'univers psychologique qui se déroule devant nous.

3. L'univers de Bresson

Quelles sont les coordonnées de l'univers dont Bresson porte en lui l'exigence ? Notre metteur en scène se réfère souvent à Racine : pour lui comme pour l'auteur de *Phèdre*, tout est pure tragédie, et cette tragédie secrète ne se révèle que de façon allusive : l'essentiel est au delà de ce qui est montré.

"Le tragique reste sourd, il affleure à peine, il est possédé d'une vie secrète abyssale. Nous ne saisissons, à la surface, que des remous ou des reflets de ces mystérieuses, de ces ineffables profondeurs. Dès lors, qu'il s'agisse de mots ou d'images, le propos de l'auteur ne peut être de peindre ou de décrire. Toute expression trop vive, toute couleur trop chaude, briserait le charme et romprait ce suspense psychologique, si malaisé à capter et à transmettre en termes à la fois fidèles et intelligibles. Tel est l'art de Bresson qui a choisi d'incarner dramatiquement les abîmes de la vie intérieure." (2)

(2) Henri Agel, *Robert Bresson ou l'Enfer du Style* Téléciné, 1951, no 25.

Ainsi dans l'univers de Bresson, chacun des personnages, et plus encore le rapport qui les définit, laisse deviner autre chose, une dimension invisible. Seulement, cette dimension ne se situe pas sur le même plan. La tragédie se joue par delà, dans cette zone ineffable où le spirituel se répercute à des profondeurs infinies.

Les personnages de Bresson se situent en dehors du temps et du concret. "Ils sont, comme dit Agel, en proie à l'essentiel, en proie à l'éternel." Ils sont là comme témoins de l'existence de ces valeurs intemporelles; le domaine du tragique n'est pas celui du quotidien. A plus forte raison si les valeurs engagées sont d'un prix infini.

En effet, il y a un absolu dans cet univers. Mais il est au-delà des paroles ou même de l'être. Il n'est pas l'Absolu à qui l'on parle ou même dont on parle. Il est là comme l'envers de ce monde, ou plutôt comme le véritable endroit dont nous ne connaissons que l'envers "le côté pile de la face de Dieu." (Bazin)

L'Absolu n'influence pas les hommes à la manière dont une chose agit sur une autre. Il est simplement au coeur de leur liberté; il en est l'âme. Bresson a déclaré, à propos d'*Un condamné à mort s'est échappé* : "Je voudrais montrer ce miracle : une main invisible sur la prison dirigeant les événements et faisant que telle chose réussira pour l'un et non pour l'autre..." Une main invisible qui n'agit jamais autrement que par la main de Fontaine, par cette main obstinée qui forge des outils et force les portes et qui pourtant est plus qu'elle. "Le ciel t'aidera", disait le titre primitif du film. Il y a une même main invisible dans le *Journal*, dans les *Anges* et dans les *Dames*. C'est ce qui a permis à Agel d'écrire : "Bresson, comme Pascal et les poètes authentiques, sauve l'instant de ses temporelles structures pour le transfigurer en parcelle d'éternité."

4. Bresson et l'adaptation

Il semble bien qu'avec le *Journal d'un curé de campagne* s'ouvre une nouvelle ère de l'adaptation cinématographique. Fidèle à son principe "le cinéma est non pas du spectacle photographié mais une écriture", Bresson tenta à l'aide de cette écriture de retrouver, en ce qu'elles ont de plus intime, les structures romanesques. On pourrait dire en schématisant, qu'au lieu de "faire du cinéma" à partir d'un roman, il fit un roman par le cinéma : c'est dans cet esprit qu'il entreprit l'adaptation du roman de Bernanos.

Le problème essentiel qui se posait à Bresson était de retrouver par le cinéma la structure même du livre, c'est-à-dire celle du journal, qui est par définition un genre où entre une bonne part de

convention. Pour le résoudre, Bresson employa l'image du curé écrivant et parlant intérieurement. Le cahier et le monologue intérieur ne sont pas artifices de style; grâce à leur répétition, ils deviennent la pulsation même du film. Le film est journal, c'est-à-dire projection de ce que le curé écrit. Le récit se développe par une sorte d'illustration visuelle que double visuellement et phonétiquement le texte lui-même, au moins au départ de chaque séquence.

Tentons de voir comment cette apparente multiplication du récit s'opère en fait devant le spectateur. "Bresson avait à sa disposition trois éléments, concourant au même but : le texte écrit, le texte parlé, l'image. Ces trois éléments, il va tout au long de son film, non pas exactement les superposer, mais en user comme le musicien use d'un motif musical sur des registres différents qui parfois se confondent, parfois se chevauchent, mais toujours se complètent dans l'harmonie polyphonique. Dans cette annonce des séquences, analogue à un motif multiplié, le film puise une insistance qui pèse sur l'impression du spectateur, celui-ci étant comme pris, enveloppé par cette répétition et la monotonie voulue du ton, du geste de cette main qui trace les signes de son drame devant nous, de ces images, grises, vidées de leur relief, à la fois aussi précises et aussi confuses que celles des songes. Il est bien évident qu'un récit linéaire où le réalisme s'inscrirait en tableaux sons-visuels normaux n'aurait pas la puissance d'envoûtement de l'oeuvre telle que nous la connaissons. Ayant à sa disposition, images et sons, et de surcroît, un texte, l'auteur s'en sert simultanément, mais en les désarticulant. Et par là, il montre bien que son *Journal* n'est pas la reconstitution arbitraire de la réalité, mais l'illustration

de l'aventure spirituelle du curé, telle que celui-ci l'a vécue." (3)

Le rôle créateur de Bresson tient en définitive dans un choix, moyen de parvenir à une fidélité totale. "Le *Journal d'un curé de campagne* démontre, dit André Bazin, qu'il est faux de présenter la fidélité comme servitude nécessairement négative à des lois esthétiques étrangères". On voit donc que les rapports entre le roman et le film relèvent, en dernière analyse, d'une sorte de dialectique entre le cinéma et la littérature. Nous assistons non pas à une réflexion ou à une illustration, mais à une sorte de réfraction totale.

* * *

Il serait vain de conclure de façon synthétique en tentant de replacer, de façon plus ou moins arbitraire, l'oeuvre de Bresson dans l'histoire du cinéma : "Bresson est à part dans ce monde terrible," écrit Jean Cocteau. Certes, mais encore faut-il vider cette phrase de toute équivoque.

Si Bresson est seul, ce n'est pas qu'il est atteint du complexe de la tour d'ivoire, mais parce qu'il est l'un des rares poètes qui ont choisi pour langage le cinéma. On peut se demander si sa véritable originalité n'est pas tout simplement d'avoir un style, un style qu'il a épuré de film en film, en rejetant systématiquement les prestiges douteux du spectacle photographié pour faire du cinéma un véritable langage.

Il nous faut apprendre à déchiffrer ce nouveau langage, péniblement parfois, car le cinéma bressonien est méditation, exercice spirituel, et, à la limite, oraison. Il est, comme dirait Claudel, "une invitation à l'attention."

(3) Leprohon, op. cit. p. 368.

* * *

FILMOGRAPHIE

- 1943 — Les Anges du Péché
- 1945 — Les Dames du Bois-de-Boulogne
- 1951 — Journal d'un Curé de Campagne
- 1956 — Un Condamné à mort s'est échappé