



HAL
open science

Esquisse d'une poétique de la transformation, Les anges du péché (1943) et Les dames du bois de Boulogne (1945) de Robert Bresson

Jordi Barral

► To cite this version:

Jordi Barral. Esquisse d'une poétique de la transformation, Les anges du péché (1943) et Les dames du bois de Boulogne (1945) de Robert Bresson . Art et histoire de l'art. 2013. dumas-01679644

HAL Id: dumas-01679644

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01679644>

Submitted on 10 Jan 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY – MONTPELLIER III

UFR I – Lettres, Arts, Philosophie, Psychanalyse

Département des Arts du spectacle

**ESQUISSE D'UNE POÉTIQUE
DE LA TRANSFORMATION**

Les Anges du péché (1943) et *Les Dames du bois de Boulogne* (1945)
de Robert Bresson

Mémoire de Master 1 – Cinéma et audiovisuel
rédigé sous la direction de M. Guillaume BOULANGÉ
par Jordi BARRAL

Juin 2013

Merci à Anne et Alice, Muriel, Marie et Zoé.

Merci à ma famille, mes amis et mes anges.

Merci à Eglantine pour la réalisation des rares illustrations de ce mémoire.

Je remercie particulièrement ma tante, Florence, pour ses lectures et relectures attentives et passionnées, Delphine Lemoine et Delphine Robic-Diaz. Leur soutien moral, leurs conseils et leurs avis distanciés sur toutes choses m'ont grandement aidé dans mes entreprises cette année.

Mes remerciements à M. Christian Rolot qui me fait l'honneur de participer au jury de soutenance.

Je remercie enfin mon directeur de mémoire, M. Guillaume Boulangé, pour le temps qu'il m'a consacré et pour la confiance qu'il m'a accordée.



INTRODUCTION

« Bresson : – Silence !

Pour moi, c'est le premier silence du cinéma. Je pense à toutes les autres espèces de silences, privées, publiques, spectaculaires, qui renversent les regards des hommes vers l'intérieur : silences à l'église, silences de terreur, " la minute de silence ", inventée par le siècle du bruit. Le cinéma, purifié chaque fois avant de tourner, saute de silence en silence, de solitude en solitude. Ses tumultes, ses foules, ses lumières : ombres d'un songe. »

Paul Guth.¹

Le XX^e siècle, ce « siècle du bruit », Robert Bresson, né en 1901 et mort en 1999, l'aura traversé de bout en bout et y aura laissé une trace durable sous la forme de treize films réalisés entre 1943 et 1983 (et un court-métrage, *Les Affaires publiques*, en 1934, que l'on aura cru un temps oublié). En l'espace de quarante ans, c'est peu et c'est beaucoup car Bresson était un cinéaste exigeant, rigoureux et patient dont les créations étaient exigeantes, rigoureuses et passionnantes. « Bâti ton film sur du blanc, sur le silence et l'immobilité »², ce commandement que le cinéaste s'imposa à lui-même nous laisse supposer combien Robert Bresson était indépendant ; Jean Cocteau, qui fut son collaborateur sur *Les Dames du bois de Boulogne*, écrit à son encontre en 1957 :

« Bresson est " à part " dans ce métier terrible. Il s'exprime cinématographiquement comme un poète par la plume. Vaste est l'obstacle entre sa noblesse, son silence, son sérieux, ses rêves et tout un monde où ils passent pour de l'hésitation et de la manie. »³

Si le XX^e siècle est celui du bruit alors le XXI^e siècle est, dans sa continuité, celui de la saturation. Saturation du bruit autant que de l'image. Aujourd'hui, les images nous envahissent et nous entourent, elles sont partout : publicité, télévision, ordinateur, internet. Le bruit aussi, assourdissant des machines, des téléphones portables qui sonnent à tout instant et des écouteurs que les gens gardent en permanence à proximité de leurs oreilles. « CINEMA, radio, télévision, magazines sont une école d'inattention : on regarde sans voir, on écoute sans

¹ GUTH Paul : *Autour des Dames du Bois de Boulogne : Journal d'un film*, éditions Julliard, collection « Ramsay Poche Cinéma », Paris, 1989, pp. 30-31.

² BRESSON Robert : *Notes sur le cinématographe* [1975], éditions Gallimard, Paris, 1995, réédité en 2012, p. 135.

³ Préface de *Robert Bresson*, par René BRIOT, Editions du Cerf, collection « 7^{ème} art », Paris, 1957, p. 7.

entendre »¹ disait déjà Bresson. Peur du silence peut-être, peur de la solitude sans doute. N'est-ce pas quand l'être humain se retrouve seul, dénudé de tout artifice, comme la dame nue dans *A woman in the Sun* (1961) d'Edward Hopper, qu'il peut être ce qu'il est, se voir et s'entendre en profondeur, et par la fenêtre guetter l'inattendu ?

J'entendais récemment une chanson de Barbara Carlotti (venue de la scène française) dont les paroles énigmatiques me rappelaient par certains aspects le cinéma de Bresson :

« Je marche nue
 Les pieds nus
 Les jambes nues
 Sur la lagune
 Et j'aime le vent, l'amour et l'argent
 Et j'aime le vent, l'amour et l'argent
 Toutes ces choses qu'on ne compte pas
 Toutes ces choses qu'on ne compte plus
 Toutes ces choses qu'on ne voit pas
 Toutes ces choses que je n'ai plus »²

Chanson à texte et texte à trous qu'il incombe à l'auditeur de combler. Les paroles en elles-mêmes ne racontent pas, elles dissimulent. Cependant, Barbara Carlotti relate le souvenir d'une expérience bien réelle : son agression (à mains armées) sur la plage brésilienne d'Ipanema alors qu'elle se promenait sans rien de valeur sur elle³. Ce récit est insaisissable dans la chanson quand on n'en connaît pas le contexte. Il rappelle un peu les mystères dans les films de Bresson, tout en ellipses, dans lesquels « le Vent souffle où il veut »⁴ et l'argent est le Mal de ce monde. Preuve s'il en est besoin que le créateur reste toujours actuel dans un monde de plus en plus virtuel. C'est pourquoi retourner à ses silences et à ses solitudes me semblait d'un grand intérêt et presque essentiel. Or, l'essentiel est ce dont Bresson constitue son œuvre.

Où donc s'arrêter en premier lieu dans la carrière d'un artiste si ce n'est à son aurore : le film dont rêvait Bresson et qu'il n'a jamais réussi à réaliser était une adaptation de la Genèse, soit la création de la Terre et des hommes par Dieu. Importance d'un monde en train de naître :

¹ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 109.

² « L'Amour, l'argent, le vent », Barbara CARLOTTI, Jérémie REGNIER, éditions Strictly Confidential France et DR, France, 2012.

³ Se référer à CONTE Christophe : « Vertiges de l'amour », revue *Les Inrockuptibles* n°856, 25 avril – 1^{er} mai 2012, pp. 80-81.

⁴ C'est le sous-titre du quatrième film de Bresson, *Un Condamné à mort s'est échappé* (1956).

« J'ai rêvé de mon film se faisant au fur et à mesure sous le regard, comme une toile de peintre éternellement fraîche. »¹

« *De deux morts et de trois naissances.*

Mon film naît une première fois dans ma tête, meurt sur papier ; est ressuscité par les personnes vivantes et les objets réels que j'emploie, qui sont tués sur pellicule mais qui, placés dans un certain ordre et projetés sur un écran, se raniment comme des fleurs dans l'eau. »²

Importance d'un style en train de naître. Très vite, les deux premiers longs métrages se sont imposés : *Les Anges du péché* (1943) et *Les Dames du bois de Boulogne* (1945) s'inscrivent à part dans l'œuvre de l'auteur et partagent nombre de points communs. Ils exploitent des thèmes identiques : la solitude, la vengeance, la prison, la lutte mais aussi le sacrifice dans un monde majoritairement féminin. Dans *Les Anges du péché*, la jeune Anne-Marie entre au couvent de Béthanie où les religieuses ont pour devoir de réhabiliter des criminelles qu'elles récupèrent à leur sortie de prison et qu'elles convertissent. Anne-Marie, pleine d'orgueil et de fougue, choisit un disciple bien difficile : Thérèse, au cœur endurci, venue au couvent pour se cacher d'un meurtre. Anne-Marie subira humiliations et manipulation et ira jusqu'au sacrifice pour le salut de Thérèse.

Le second film, *Les Dames du bois de Boulogne*, est adapté du récit de Mme de La Pommeraye dans le roman de Denis Diderot : *Jacques le fataliste et son maître*. Histoire d'Hélène, amante délaissée, qui se venge de l'infidèle Jean en le jetant dans les bras d'une « grue », Agnès, ancienne danseuse de cabaret. Manipulé, Jean ignore le passé ombrageux d'Agnès qui tente de le prévenir en vain. La machination aboutira à leur mariage. L'argument de ce film-là ne partagerait rien *a priori* avec le cheminement mystique des criminelles métamorphosées en bonnes sœurs proposé dans le premier. Néanmoins, Thérèse annonce à sa manière la figure silencieuse d'Hélène. L'Agnès des *Dames du bois de Boulogne*, grue qui devient épouse, fuit les hommes comme l'Agnès des *Anges du péché* qui adopte la vie conventuelle et échappe à l'homme menaçant qui souhaite la retrouver à sa libération.

En outre, ces deux opus, sortis à deux ans d'intervalle, se démarquent également au niveau historique : ils furent, en effet, réalisés sous l'Occupation, ce qui n'alla pas sans poser problème. Le tournage des *Anges du péché* s'effectua de nuit³ et celui des *Dames du bois de Boulogne* fut maintes fois interrompu⁴. A cet égard, certains passages des films ne semblent

¹ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 125.

² *Ibid.*, p. 25.

³ Se référer à BRIOT René : *Robert Bresson*, Editions du Cerf, collection « 7^{ème} Art », Paris, 1957, p. 15.

⁴ Se référer à GUTH Paul, *op.cit.*, 212 p. Le journaliste y décrit de nombreuses péripéties survenues tout au long du tournage.

pas anodins : la séquence initiale des *Anges du péché* où les sœurs supérieures partent en mission quasi clandestine chercher une criminelle pour la conduire au couvent n'est pas dépourvue d'ambiguïté. Quant aux *Dames du bois de Boulogne*, Jean-Luc Godard y verra un acte de résistance : « Je lutte » murmure Agnès¹. N'est-ce pas d'ailleurs une provocation que de tourner en cette période une séquence de claquettes au music-hall dans la tradition américaine ?

Toutefois, s'il doit y avoir une différence essentielle entre ces films et les projets suivants, c'est au niveau esthétique qu'elle se situe. De la sorte, ce n'est véritablement qu'avec son troisième long métrage, *Journal d'un curé de campagne* (1951) adapté de Bernanos, que Robert Bresson va établir un « système » poétique particulier, unique, et qu'il va commencer à en rédiger les fondements dans ses *Notes sur le cinématographe*. Dès les premiers mots, apparaît la rupture : « Me débarrasser des erreurs et faussetés accumulées. Connaître mes moyens, m'assurer d'eux. »² D'emblée, le cinéaste accuse les égarements des deux premiers films et les écarte pour ainsi dire de son œuvre.

Journal d'un curé de campagne est donc le film de la transition, du basculement, à partir duquel Bresson rejettera toutes les conventions du film-spectacle : comédiens, dialogues littéraires, intrigues et actions avec une progression dramatique inspirée du théâtre et de la littérature bourgeois. Film du basculement à plus d'un égard : en janvier 1954, les *Cahiers du Cinéma* publient le texte fondateur d'une nouvelle forme de critique : « Une certaine tendance du cinéma français ».³ Le responsable de l'article, François Truffaut, aura mis deux ans pour préparer ce texte dans lequel il compare notamment l'adaptation de Bernanos par Robert Bresson à la version écrite par le duo de scénaristes, Jean Aurenche et Pierre Bost (et qui resta à l'état de projet). Le jeune critique y fustige avec conviction ce que l'on nomme à l'époque la Qualité française, un cinéma d'adaptation littéraire, paresseux, auquel Bresson, justement, s'oppose farouchement : « Avec les siècles, le théâtre s'est embourgeoisé. Le CINEMA (théâtre photographié) montre jusqu'à quel point. »⁴

L'article de Truffaut annonce la Nouvelle Vague et inaugure la politique des auteurs en rupture avec le cinéma fabriqué par les scénaristes. En 1955, Bresson s'emporte lui aussi quand il parle aux étudiants de l'IDHEC : « Vous êtes contre quoi, en somme ? Qu'est-ce que vous voulez faire ? Est-ce que vous voulez prendre la suite de vos aînés et faire des films avec

¹ *Histoire(s) du cinéma. 3(a) La Monnaie de l'absolu* de Jean-Luc GODARD, production collective, France, 1998, 27 min.

² BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 15.

³ TRUFFAUT François : « Une certaine tendance du cinéma français », revue *Cahiers du Cinéma* n°31, janvier 1954, pp. 15-29.

⁴ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 78.

des vedettes, des acteurs, des histoires écrites par les scénaristes ? »¹ Il proclame dans ses *Notes* : « Il faut être beaucoup pour faire un film, mais un seul qui fait, défait, refait ses images et ses sons en revenant à chaque seconde à l'impression ou à la sensation initiale, incompréhensible aux autres, qui les a fait naître. »² Or, cet homme est un auteur car « LE CINÉMATOGAPHE EST UNE ÉCRITURE AVEC DES IMAGES EN MOUVEMENT ET DES SONS. »³

Le cinéma français classique est en train de basculer vers la modernité, un beau film ne raconte plus une belle histoire mais devient « celui qui te donnera une haute idée du cinématographe »⁴ et attestera de la présence de son auteur. Dans une note tardive, Robert Bresson cite Racine pour définir sa façon d'envisager la création, avec une économie de moyens, mais l'emprunt éclaire du même coup la notion d'auteur et de sa singularité : « ECONOMIE. Racine (à son fils Louis) : Je connais assez votre écriture, sans que vous soyez obligé de mettre votre nom. »⁵ Il faut donc maintenant revenir sur ses pas, à l'heure où Robert Bresson n'en était qu'à ses débuts et devait poser son nom au générique pour se faire connaître. Payer son tribut aux dialoguistes, Giraudoux pour le premier film et Cocteau pour le suivant, tout en s'imposant auprès de ces personnalités illustres. Et puisque, pour l'auteur, « il ne s'agit pas de diriger quelqu'un, mais de se diriger soi-même »⁶, il me faut étudier l'itinéraire emprunté par Bresson pour trouver un style qui lui soit propre à travers ses deux premiers films.

Avec *Les Anges du péché* et *Les Dames du bois de Boulogne*, le cinéaste se cherche et cherche à inventer son écriture. Ces films constituent ainsi, dans son parcours, une sorte de préhistoire, cette période où l'humanité recherchait un langage et n'en avait pas encore tracé les lignes sur du papier, la Genèse avant les Dix Commandements, le cinéma de Bresson avant les *Notes sur le cinématographe*.

Robert Bresson voyait ses créations comme des exercices : « Tes films : des essais, des tentatives »⁷ et la critique a souvent utilisé le mot « ascèse » pour analyser son cinéma, à juste titre puisque « ascèse » vient précisément du grec *askèsis* qui signifie « pratique » ou

¹ BRESSON Robert : « Une mise en scène n'est pas un art » in *Hommage Robert Bresson* (collectif), revue *Cahiers du Cinéma* n°543 supplément, février 2000, p. 6.

² BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 120.

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ *Ibid.*, p. 121.

⁶ *Ibid.*, p. 16.

⁷ *Ibid.*, p. 91.

« entraînement »¹. En quoi *Les Anges du péché* et *Les Dames du bois de Boulogne* qui appartiennent au cinéma dit classique et que le cinéaste a reniés, esquissent-ils déjà les fondements du *cinématographe* ? En quoi représentent-ils sa recherche d'un style ?

Robert Bresson a beau faire appel à des écrivains et dramaturges célèbres pour écrire les textes, son film d'intrigue religieuse et son adaptation de *Jacques le fataliste* se distinguent nettement du cinéma « théâtre photographié » de l'époque. « Le vrai du cinématographe ne peut être le vrai du théâtre, ni le vrai du roman, ni le vrai de la peinture. »². Le réalisateur entend donc isoler le cinéma des autres arts, le purifier. Pour lui, « il faut être poète, quand on peut... »³ et « une mise en scène n'est pas un art »⁴ car elle s'oppose à la poésie purement cinématographique. Cependant, les deux premiers longs métrages, imprégnés de théâtre et de littérature, recourent encore aux comédiens professionnels et à des dialogues très écrits. Dès lors, la poésie peut-elle s'infiltrer au cœur même de la mise en scène, son antonyme ?

Robert Bresson précise dans ses *Notes* : « Il faut qu'une image se transforme au contact d'autres images comme une couleur au contact d'autres couleurs. Un bleu n'est pas le même bleu à côté d'un vert, d'un jaune, d'un rouge. *Pas d'art sans transformation.* »⁵

L'art et la poésie ne naîtraient donc selon lui qu'à la seule condition qu'il y ait métamorphose, et quand le cinéaste parle de « *deux morts et de trois naissances* », il met bel et bien en évidence cette nécessité. Le *cinématographe* de Bresson est un cinéma de la transformation. En partant de ce postulat, j'émetts l'hypothèse que dès *Les Anges du péché* et *Les Dames du bois de Boulogne* transparait cette quête mystique d'alchimie : le désir de transformer les métaux vils en or pur, une recherche d'absolu. Pour Bresson, l'art exalte les sensations : « Quand le public est prêt à sentir avant de comprendre, que de films lui montrent et lui expliquent tout ! »⁶ s'exaspérait-il. Il souhaitait ainsi atteindre la poésie pour laquelle il s'agit de divination, de *sentir* avant toutes choses et de se faire *voyant* : « Sois le premier à voir ce que tu vois comme tu le vois. »⁷ On pense au poète Rimbaud : ses méthodes avec son « raisonné *dérèglement de tous les sens* »⁸ diffèrent certes de celles de Bresson, mais elles

¹ Jean-Louis Provoyeur convoque d'ailleurs l'ecclésiastique Ignace de Loyola et ses *Exercices spirituels* dans son essai sur Bresson. La comparaison n'est pas anodine puisque le cinéaste devait tourner un film (resté à l'état de projet) sur la vie du saint. Se référer à PROVOYEUR Jean-Louis : *Le cinéma de Robert Bresson : de l'effet de réel à l'effet de sublime*, éditions L'Harmattan, collection « Champs visuels », Paris, 2002, pp. 271-272.

² BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 22.

³ BRESSON Robert : « Une mise en scène n'est pas un art », *op.cit.*, p. 6.

⁴ *Ibid.*

⁵ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 22. C'est moi qui souligne.

⁶ *Ibid.*, p. 116.

⁷ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 57.

⁸ RIMBAUD Arthur : « Lettres à Paul Démeny » [1871] in *Œuvres*, Editions Garnier Frères, Paris, 1960, p. 346.

visent le même objectif, l'invention d'un art sensoriel, voire sensuel. Il explique d'ailleurs dans son poème « Alchimie du Verbe » ce qui fut un temps sa conception de l'art :

« J'inventai la couleur des voyelles ! — *A* noir, *E* blanc, *I* rouge, *O* bleu, *U* vert. — Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. Je réservais la traduction.

Ce fut d'abord une étude. J'écrivais des silences, des nuits, je notais l'inexprimable. Je fixais des vertiges. »¹

Pourvu qu'il échange le mot « verbe » avec le mot « cinématographe », le lecteur découvre ici un « programme » que Bresson aurait pu élaborer pour composer un cinéma « accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens ».

A ce propos, *Les Anges du péché* et *Les Dames du bois de Boulogne* sont ses deux premières études, ses jeunes tentatives qui exposent déjà sa théorie de la transformation au cinéma. En analysant les deux œuvres à la lumière de ses écrits et en étudiant les frontières entre le cinéma et les différents arts auxquels il fait plus ou moins référence dans ses *Notes*, j'ai dégagé deux axes dans mes recherches : ce que j'appelle le Déluge et l'Échange.

« Impossibilité d'exprimer fortement quelque chose par les moyens conjugués de deux arts. C'est tout l'un ou tout l'autre. »²

D'une part, le cinéma de Robert Bresson se construit (paradoxalement) par soustraction, isolation, épuration. Il utilise une sorte de processus de distillation comme pour obtenir l'huile essentielle ou la liqueur (dont Rimbaud abusera avec Verlaine pour se faire *voyant*), c'est-à-dire l'essence même de la chose, sa qualité pure.

Dans *Les Anges du péché* et *Les Dames du bois de Boulogne*, les dialogues se réfèrent de façon très anecdotique au Déluge³, récit biblique où Dieu débarrasse la Terre des hommes devenus mauvais pour n'en sauver qu'un seul qui a trouvé grâce à ses yeux, Noé. On pourrait dire que le cinéma de Bresson est un cinéma du Déluge, l'un des versants de la transformation. J'évoque ainsi la manière dont il envisage le réel au cinéma, effet obtenu dans

¹ RIMBAUD Arthur : « Délires II. Alchimie du Verbe », *Une Saison en enfer* [1873] in *Œuvres*, *ibid.*, p. 228.

² *Ibid.*, p. 48.

³ Dans le premier film, la prieure déclare à Mère Dominique qui s'est munie d'un parapluie : « A chaque fois que nous allons à la prison, c'est le déluge ! » Dans le second, Agnès congédie poliment Jean en lui offrant un parapluie pour qu'il s'abrite du mauvais temps : « C'est un vieux parapluie. Il a essuyé tous les orages. C'est un parapluie du déluge. » A ce propos, en évoquant le projet de la Genèse, Humbert Balsan, qui fut modèle et assistant-réalisateur de Bresson, parle de l'obsession du cinéaste : « Ce qui le passionnait c'était le Déluge. Filmer l'eau qui rentre dans les maisons, ça le hantait ». BALSAN Humbert : « Le Feu permanent » in *Hommage Robert Bresson* (collectif), *op.cit.*, p. 24.

l'épure et l'abstraction. Le cinéaste pratique aussi cette ascèse pour adapter le récit de Mme de La Pommeraye dans le roman de Diderot, *Jacques le fataliste*, et pour contraindre les acteurs à ne plus jouer mais à *être*.

« Créer n'est pas déformer ou inventer des personnes et des choses. C'est nouer entre des personnes et des choses qui existent et *telles qu'elles existent*, des rapports nouveaux. »¹

D'autre part, la transformation pour Bresson s'élabore surtout par contact, lien entre les choses, c'est-à-dire par échange. *L'Échange* est précisément l'intitulé initial que Bresson prévoyait pour *Les Anges du péché* (titre que la production jugea plus vendeur et choisit en dernière instance).

En effet, la singularité du cinéma bressonien vient du montage, art de créer des rapports entre les images et les sons. Pour le cinéaste, ce processus purement cinématographique trouve un équivalent dans les rapports de couleurs et de tons en peinture. Aussi, il semble s'être inspiré de son expérience de peintre pour édifier son style particulier. Ce style est en fait un moyen d'investigation pour « aller au fond des êtres, jusqu'à l'âme de l'âme d'un être humain. »² L'épure amène le réel vers le spirituel grâce aux liens internes qui se nouent entre les images. Les deux premiers longs métrages racontent cette quête de l'échange à travers les thèmes d'incommunicabilité, de vengeance³, de rédemption, de sacrifice et d'amour...

¹ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 27.

² BRESSON Robert : *Cannes 1971 Amis du film et de la télévision* n°185, octobre 1971, cité in ARNAUD Philippe : *Robert Bresson*, éditions Cahier du Cinéma, 1986, p. 185.

³ La vengeance peut être comprise comme un échange, d'ordre négatif, où il s'agit de rendre à l'agresseur son offense : « fracture pour fracture, œil pour œil, dent pour dent. » *Lévitique*, XXIV, 20.

Partie A – LE DÉLUGE



I LA SENSATION DU RÉEL :

Réel. C'est sans doute le mot que Bresson « passionné pour la justesse »¹, évoque le plus souvent à propos de son *cinématographe* et qui revient systématiquement dans ses *Notes*. L'idée du réel est au cœur de son œuvre comme elle est, en fait, au cœur du cinéma. L'article qui introduit l'anthologie du critique André Bazin *Qu'est-ce que le cinéma ?* l'explique bien : avec la caméra « pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme, selon un déterminisme rigoureux. »² Le réel s'imprime sur la pellicule sans déformation, sans être soumis à la subjectivité d'un individu. Bresson l'écrit également :

« LE RÉEL.

Le réel arrivé à l'esprit n'est déjà plus du réel. Notre œil trop pensant, trop intelligent.

Deux sortes de réel : 1° Le réel brut enregistré tel quel par la caméra ; 2° ce que nous appelons réel et que nous voyons déformé par notre mémoire et de faux calculs.

Problème. Faire voir ce que tu vois, par l'entremise d'une machine qui ne le voit pas comme tu le vois. »³

Cet étrange paradoxe d'assujettir le réel enregistré à la vision d'un créateur et auquel se voue tout entier le cinéma, l'a emmené sur les voies tourmentées et les questionnements autour du réalisme. Le véritable réalisme selon Bazin exprime « la signification à la fois concrète et essentielle du monde »⁴ et c'est celui-ci que Bresson cherchera, tout au long de sa carrière, à atteindre (sans toutefois l'appeler réalisme mais plutôt réel). A l'opposé, le cinéma

¹ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 29.

² BAZIN André : *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Editions du Cerf, collection « 7^{ème} Art », Paris, 1985, p. 13.

³ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 79. Il rajoute en note de bas de page : « Et faire entendre ce que tu entends par l'entremise d'une autre machine qui ne l'entend pas comme tu l'entends. »

⁴ BAZIN André, *op.cit.*, p. 11.

classique se développerait avec ce que Bazin nomme « le pseudo-réalisme du trompe-l'œil (ou du trompe-l'esprit) qui se satisfait de l'illusion des formes. »¹

Aucun souci de réalisme « trompe-l'œil » avec Bresson qui refuse l'illusion : « DANS CETTE LANGUE DES IMAGES, IL FAUT PERDRE COMPLÈTEMENT LA NOTION D'IMAGE, QUE LES IMAGES EXCLUENT L'IDÉE D'IMAGE. »² Il ne faut pas, comme au théâtre, représenter, imiter le réel. Tout au contraire, Robert Bresson veut le présenter, et créer avec : « Cinématographe : façon neuve d'écrire, donc de sentir. »³ La création doit communiquer des sensations, car le réel n'est pas figurable : il s'éprouve. Comme pour un poète, il s'agit de sentir avant de comprendre, de *voir* plutôt que de *prévoir* : capter le réel tel qu'il se montre, comme un authentique documentariste.

Cependant, tous les films de Bresson sont pure fiction. Les deux premiers dans lesquels il recherchait déjà cette présence du réel se soumettent entièrement, semble-t-il, aux règles classiques du récit, soit une construction fictive. Comment dans ce cas pourraient-ils rendre compte du réel ? En obéissant à une sorte de dialectique, d'échange entre récit et réel, abstrait et concret dans un même temps. Ce que Bresson résume lui-même d'une certaine façon quand il décrit le cinéma qu'il méprise : « Pas absolument réaliste parce qu'il est théâtral et conventionnel. Pas absolument théâtral et conventionnel parce qu'il est réaliste. »⁴ La description convenant assez bien aux *Anges du péché* et aux *Dames du bois de Boulogne*, on peut comprendre pourquoi le cinéaste a renié ces deux essais par la suite. Néanmoins, il me faut nuancer cette application des *Notes* aux films du début dans la mesure où l'auteur, déjà en proie à ses nombreux questionnements sur l'essence du cinéma, évite dès lors le conventionnel, se heurte au théâtral que vient cependant transformer, non le réalisme, mais un effet de réel, la sensation de sa présence (le réel n'étant jamais accessible et figurable).

1- Le récit et le réel.

Or donc, « il vaut mieux sentir et réfléchir après »⁵ et pour sentir avant toute chose, pour qu'il n'y ait pas intervention de l'intelligence, il faut *a priori*, au cinéma, que l'image soit privée de récit. En effet, le récit relève d'une construction mentale. « Suivre un récit au cinéma, c'est choisir, extraire de l'image ce qui est essentiel (de l'information narrative) et

¹ *Ibid.*

² BRESSON Robert, *op.cit.*, pp. 71-72.

³ *Ibid.*, p. 41.

⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁵ BRESSON Robert : « Une mise en scène n'est pas un art », *op.cit.*, p. 4.

créer des rapports : en un mot penser. »¹ La fabrication du récit revient par conséquent au spectateur qui interprète et donne du sens aux images dès lors qu'il a la possibilité de relier au moins deux éléments distincts. Au cinéaste incombe la tâche de le conduire plus ou moins précisément dans la direction qu'il souhaite : le film produit aussi un discours.

Au cinéma particulièrement, François Jost et André Gaudreault distinguent deux couches superposées de « narrativité » durant la création, organisées par ce qu'ils baptisent « Méga-narrateur »² (l'auteur) : d'une part, la *monstration* filmique qui naît de la mise en scène et de la mise en cadre au tournage ; d'autre part, la *narration* filmique qui se construit au montage par l'articulation des plans entre eux, c'est-à-dire leur mise en chaîne.

Outre deux couches de narrativité, on discerne en quelque sorte trois niveaux de signification. La mise en scène concerne les acteurs, leurs gestes, leurs déplacements, leurs dialogues, leur jeu en somme, dans un décor donné, sous telle ou telle lumière ; ce qui induit d'ores et déjà un sens. A la mise en cadre s'effectue le choix de l'angle de prises de vue, de l'échelle des plans, conférant une signification supplémentaire symbolique à l'image. Enfin la mise en chaîne finale, par le montage, donnera tout son sens au film et en restituera le récit en entier, c'est-à-dire le tout (« ce qui a un commencement, un milieu et une fin »³ selon la formulation d'Aristote).

Tout film, en tant que récit, est donc un objet saisissable que le spectateur est capable d'appréhender dans sa globalité. Les personnages d'un film peuvent certes continuer à vivre après le dernier plan, mais ce sera toujours et uniquement dans l'imagination du spectateur. C'est dans ce contexte qu'intervient alors l'idée perturbante de réel : le récit s'y oppose précisément parce qu'il s'agit d'une « action une et qui forme un tout »⁴ ; il n'est pas une donnée immédiate mais procède de l'élaboration d'un ensemble inévitablement organisé. En revanche, le réel est insaisissable, imprenable et ne doit pas se confondre avec la réalité tangible (d'une personne, d'un lieu). Impossible de le manipuler ou de l'organiser sinon il n'est plus. « Le réel n'est pas dramatique. Le drame naîtra d'une certaine marche d'éléments non dramatiques. »⁵

Ainsi, pour capter le réel tant désiré, Bresson tend à supprimer la première couche de narrativité, la *monstration*, produite au tournage. Dans son *cinématographe*, il minimisera en

¹ PROVOYEUR Jean-Louis, *op.cit.*, p. 13.

² GAUDREULT André, JOST François : *Cinéma et récit II. Le Récit cinématographique*, éditions Nathan, collection « Cinéma », Paris, 2000, p. 56.

³ ARISTOTE : *La Poétique* (« *Peri poiitikiês* » traduit et annoté par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot), éditions du Seuil, collection « Poétique », Paris, 2011, p. 59, 50b26.

⁴ *Ibid.*, p. 63, 51a30.

⁵ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 94.

particulier ce qui relève de la mise en scène, du drame donc, pour ne créer le récit qu'à partir du montage, en se faisant « metteur en ordre »¹. Par conséquent, l'absence de mise en scène soustrait du sens à l'image. Une image insignifiante ainsi produite n'a aucune valeur isolée, mais une valeur d'échange qui lui permettra de se transformer au contact d'une autre image.

En tant qu'image insignifiante, sans interprétation possible pour le spectateur, elle suspend le récit et provoque un effet de réel. C'est une nature morte, ce que Bresson nomme une « image neutre. » La surprise qu'elle suscite lui confère sa justesse car, *a contrario*, « une image trop attendue (cliché) ne paraîtra jamais juste »² et sera perçue comme une image programmée, prévue.

Le réel constitue tout ce que le classicisme hollywoodien et, dans une moindre mesure, le cinéma de la Qualité française ont banni à l'aide de codes préétablis et de genres qui rendent la lecture des films intelligibles et accessibles dès la première vision. Avec *Les Anges du péché* et *Les Dames du bois de Boulogne*, Robert Bresson reste fidèle à la tradition classique et, pourtant, il s'en démarque déjà par l'édification d'un style particulier. Ce style sec, tendu, marqué par une conception singulière de l'épure et de l'abstraction, se révèle dans toute sa splendeur quand il s'ouvre sur des failles et qu'y pénètre alors la sensation du réel.

2- L'épure et l'abstraction.

Soustraire et abstraire, voilà les deux méthodes de travail que Bresson a semblé privilégier tout au long de sa carrière. Le réel, c'est l'essence même d'une chose, et pour arriver à l'essentiel, il paraît tout à fait raisonnable d'épurer, de distiller. Pour atteindre le cœur, le noyau, il faut éplucher, supprimer une à une les couches qui l'entourent et le protègent, le dissimulent derrière toute une masse d'apparences. D'emblée quand on regarde *Les Anges du péché* et *Les Dames du bois de Boulogne* naît le sentiment d'être opprimé par une logique implacable qui régit l'avancée de l'histoire. Outre que le thème de la prison imprègne les deux opus³, la netteté des intrigues et la rigueur de leur déroulement déclenchent ce sentiment de claustration.

¹ C'est ainsi que se définit Bresson dans une interview télévisée donnée à Roger Stéphane en 1966, « Un metteur en ordre : Robert Bresson. »

² BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 37.

³ Dans *Les Anges du péché*, l'ordre des sœurs de Béthanie a pour mission de réhabiliter les femmes criminelles qui sortent de prison. Dans *Les Dames du bois de Boulogne*, Hélène procure un appartement à Mme D. et Agnès à la condition implicite qu'elles se soumettent à ses lois. Quand Agnès découvre le logis dans lequel elle sera contrainte de rester enfermée pour éviter que sa réputation ne la pourchasse, elle s'exclame : « J'appelle ça une prison ! » Il faut rappeler que Robert Bresson, mobilisé en 1940, restera dix-huit mois dans un camp de prisonniers en Allemagne, ce qui aura *a priori* une influence considérable sur son œuvre (Par exemple, son film *Un Condamné à mort s'est échappé* relate la tentative d'évasion d'un prisonnier de guerre).

Dans le journal de Paul Guth qui retrace les étapes du tournage des *Dames du bois de Boulogne*, Robert Bresson expliquait : « Il faudrait oublier le cinéma, se laisser aller à son instinct, écrire, et comprimer. La compression donne des résultats extraordinaires. Nous en parlions avec Giraudoux. »¹ Alors qu'il discute des *Dames du bois de Boulogne*, le cinéaste évoque Giraudoux et donc *Les Anges du péché* car ce procédé, la compression, lui sert dans les deux films. Il en usera d'ailleurs jusqu'à son dernier et il n'est pas surprenant de retrouver les mêmes propos dans les *Notes sur le cinématographe* : « Expression par compression. Mettre dans une image ce qu'un littérateur délaierait en dix pages. » Les bases de son art se posent déjà. Elles empruntent étonnamment au théâtre dont Bresson se méfie dans la création cinématographique. En effet, à ses *Notes*, « Tout ramené à la mesure de *ce qui te suffit*. »², répondent les règles de la tragédie antique édictées par Aristote dans sa *Poétique* : « L'étendue qui permet le renversement du malheur au bonheur ou du bonheur au malheur par une série d'événements enchaînés selon le vraisemblable ou le nécessaire peut fournir une délimitation satisfaisante de la longueur. »³

S'en tenir au vraisemblable ou au nécessaire, voici la loi qu'Aristote professe maintes fois dans son essai. Si Bresson fait fi du vraisemblable, il reprend à son compte l'idée que le nécessaire s'impose. A l'instar du théâtre classique, l'action est linéaire, les figurants peu nombreux et l'anecdotique repoussé : il faut « vider l'étang pour avoir les poissons. »⁴ La construction des deux longs métrages adopte d'autant plus les lois classiques que le tout est divisé en plusieurs parties. Dans *Les Anges du péché*, on présente le lieu, un couvent, sa mission, réhabiliter des criminelles. Ceci à l'aide de personnages secondaires à l'intrigue, telle la jeune réhabilitée Agnès qui assigne involontairement sa mission à Anne-Marie, le personnage principal. Justement, en parallèle à la présentation du couvent, se déroule la caractérisation d'Anne-Marie qui entre dans la vie religieuse par vocation, en tant que sœur réhabilitante. Cette première partie d'exposition s'achèverait avec les adieux définitifs d'Anne-Marie au monde lorsqu'elle brûle les photographies de sa mère.

La seconde partie, le développement, débiterait alors à la prison avec l'apparition à l'écran de la rebelle Thérèse et se terminerait par le renvoi d'Anne-Marie du couvent. Durant cette partie centrale, Anne-Marie prend sous sa responsabilité avec fougue et obstination Thérèse, qui s'est réfugiée au couvent après avoir tué son traître amant qui l'avait conduite en prison. La meurtrière s'exaspère des preuves d'amour de sa protectrice dévouée et la

¹ Robert Bresson in GUTH Paul, *op.cit.*, p. 106.

² BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 99.

³ ARISTOTE, *op.cit.*, p. 61, 51a6.

⁴ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 97.

manipule jusqu'à ce qu'elle se confronte aux autres sœurs. Son orgueil la pousse à les accuser de péché parce qu'elles caressent un chat noir, symbole du diable, et à refuser de faire sa pénitence, d'où son renvoi.

Enfin, la dernière partie, dénouement mystique du film, relate la rédemption de Thérèse par le sacrifice d'Anne-Marie. La jeune femme orgueilleuse et volontaire, après s'être obstinée à pénétrer la nuit au couvent comme une voleuse pour prier, tombe malade. Ramenée au couvent, alitée, elle comprend les erreurs qu'elle a commises avec Thérèse (qui est chargée de s'occuper d'elle à l'infirmerie). Finalement, Thérèse, touchée par le sacrifice d'Anne-Marie, se repent et se rend à la police après avoir prononcé les vœux de fidélité à la communauté pour sa protectrice mourante.

Ces trois parties divisent le récit et en permettent une lecture commode. *Les Dames du bois de Boulogne* procède de la même façon à ceci près que l'action y est plus resserrée encore. L'exposition s'étend sur trois séquences : dans la première, Hélène sort d'un théâtre avec son ami Jacques par le biais duquel on apprend la relation sur le déclin de la dame avec un certain Jean. Dans la séquence suivante, Hélène retrouve Jean chez elle et lui ment pour lui extorquer la vérité : elle dit ne plus l'aimer et Jean, rassuré par cette confession, lui avoue son propre désamour. Troisième séquence, Hélène, seule, assise sur son lit prononce trois mots : « Je me vengerai. » Concision admirable, en dix minutes, de ce qui s'étalait sur vingt minutes dans *Les Anges du péché*.

La partie centrale suit le déroulement implacable de la machination que met en place Hélène contre Jean. Hélène trouve dans un music-hall l'instrument de sa vengeance, Agnès la « grue » que sa mère Mme D. (une vieille connaissance d'Hélène) livre sans scrupule à la débauche. Hélène les sauve de la ruine et leur offre un toit qui met Agnès à l'abri du regard des hommes. Ceci n'est qu'apparence puisque la vengeresse utilise Agnès pour en faire l'objet du désir de Jean en organisant une rencontre entre les deux personnages. Elle pousse ensuite son ancien amant à épouser la jeune fille dont il ignore le passé dégradant. N'écouter pas Agnès qui tente de le prévenir, il prend sa décision.

La dernière partie, aussi concise que la première, s'ouvre sur la cérémonie du mariage où Hélène révèle la vérité à Jean. Le cœur d'Agnès flanche quand elle comprend que son époux sait tout. Le final, contre toute attente, voit Jean pardonner à sa femme son inconduite passée.

Deux films où l'action file tout droit comme Anne-Marie, personnage épique, taillée d'une pièce et qui ne doute pas. Cocteau dans son journal intime écrivait le 22 juin 1943 :

« Moi, je n'aime pas *Le Baron fantôme*, je trouve le film dispersé, lointain, sans sève et sans cœur. Les gens l'aiment et me réprimandent si je fais des réserves. Le film de Giraudoux, par contre, *Les Anges du péché*, que je trouve une merveille, les gens le détestent. »¹

La dispersion du film de Poligny, Cocteau l'oppose au premier film de Robert Bresson qui n'a que sa sève et son cœur. Il n'y a qu'à regarder la séquence chez le vendeur d'armes dans la boutique où Thérèse achète un revolver. Le vendeur, faire-valoir réaliste, personnage inutile au cours du récit, n'est pas caractérisé : Bresson le montre de dos, ou flou dans le champ arrière derrière Thérèse, le visage indistinct. Le réalisateur élague très minutieusement tout ce qui pourrait détourner l'attention.

D'ailleurs, quand bien même la partie d'exposition s'étend sur plusieurs séquences, regardée à la loupe, il est remarquable que tout s'enchaîne sans fioriture : passons sur la première séquence où les sœurs supérieures récupèrent Agnès à sa sortie de prison, et attardons-nous sur la suite. Anne-Marie entre au couvent, la prieure l'accueille et un long dialogue éclaire non seulement la séquence précédente et les règles qui régissent la congrégation mais également le personnage d'Anne-Marie, venue du beau monde, « du calme et de l'innocence » et désireuse de se confronter à la « dure légion » des sœurs ex-criminelles. A la fin de la séquence, la prieure discute du cas d'Anne-Marie avec la sous-prieure qui lui fait les « yeux sombres » : « Espérons qu'ils brilleront dans quinze jours quand elle prendra le voile. » A ces paroles succède un plan d'Anne-Marie qui revêt l'habit des sœurs pour la cérémonie ; quinze jours se sont écoulés dans un fondu enchaîné de quelques secondes. S'ensuivent la prise du voile et la séquence où Anne-Marie abandonne à Mère Saint-Jean (la sous-prieure) ses objets de valeur. Elle constate alors la disparition d'un crayon en or, d'une chaîne et d'un miroir et soupçonne un vol. Mère Saint-Jean lui assure que ces objets « ont seulement pris un chemin spécial pour arriver aux pieds de Mère prieure. » Nouveau fondu enchaîné, et immanquablement, un plan sur Mère prieure devant laquelle Agnès se prosterne et à qui elle avoue avoir volé les objets d'Anne-Marie. Ainsi de suite, le film tout entier se construit systématiquement, une séquence est toujours annoncée d'une quelconque manière par la séquence qui précède.

Cocteau disait également des *Dames du bois de Boulogne* que c'était « un film plus difficile que “ Les Anges du Péché ” ! »² et que l'histoire de Mme de Pommeraye dans

¹ COCTEAU Jean : *Journal 1942-1945*, éditions Gallimard, Paris 1989, p. 317.

² Jean Cocteau in GUTH Paul, *op.cit.*, p. 14.

Jacques le fataliste était un « fil de fer. »¹ En effet, ce second chef-d'œuvre se montre plus sec et plus noué que le premier. Le personnage secondaire d'Agnès, dans *Les Anges du péché*, est un relais explicatif que Bresson utilise à plusieurs reprises, tout comme le personnage de Madeleine. Dans *Les Dames du bois de Boulogne*, Jacques, qui introduit le film et prend la parole le premier, disparaît dès la fin de la première séquence (par la suite, son nom ne sera évoqué qu'une seule fois au détour d'une conversation). Les figurants ont presque totalement disparu alors que les sœurs de Béthanie sont toujours (et forcément) présentes aux côtés des protagonistes. On peut supposer que Bresson, après un premier film, tente de pousser encore plus loin les limites de son style.

Précieuse indication, Paul Guth dans son journal rapporte une scène de tournage, au music-hall :

« Le scénario dit :

23 P.M. « Hélène regarde Agnès.

Musiques et claquettes.

« Sans perdre Agnès de vue, elle se tourne vers un de ses amis, Antoine, qui est debout derrière elle.

Antoine se penche. Ils chuchotent.

Hélène : Cette petite provinciale m'étonne. Il faut venir de province pour avoir la tête qui vous tourne et tourner avec.

Antoine : Vous la connaissez ?

Hélène : Non... Son visage m'en rappelle un autre. C'est vague... »²

Ce dialogue ne se trouve pas au montage final, Bresson aurait de ce fait supprimé un personnage en trop, Antoine, dont on nous indique qu'il est un ami d'Hélène. Il souligne par cette suppression la solitude d'Hélène, tout en économisant un dialogue sans grand intérêt.

Par surcroît, si le cinéaste va toujours à l'essentiel, c'est que cela représente également un moyen d'éviter les paroxysmes et le pittoresque (honne) qui sont incompatibles avec sa vision du cinéma. De cette façon, il s'éloigne d'Aristote et de la pensée antique : « La représentation a pour objet non seulement une action qui va à son terme, mais des événements qui inspirent la frayeur et la pitié. »³ Ces émotions fortes, Robert Bresson les repousse et met de la distance. « Des gens y sangloteront peut-être – mais ils ne pourront pas y pleurnicher »⁴

¹ *Ibid.*

² GUTH Paul, *op.cit.*, p. 85.

³ ARISTOTE, *op.cit.*, p. 61, 52a1.

⁴ GUITRY Sacha [1943] in collectif (Cinémathèque française): *Robert Bresson : Eloge*, éditions Mazotta - Cinémathèque française, Paris, 1997, p. 13.

déclarait Sacha Guitry à propos des *Anges du péché*. De la sorte, le réalisateur s'abstient de toute surcharge sentimentale. « Il faut que ton film décolle : l'enflure et le pittoresque l'empêchent de décoller. »¹ : Une fois de plus, les *Notes* reprennent ce qui déjà constituait le sel de l'œuvre bressonien.

Ainsi, il retire tout ce qui pourrait faciliter les émotions de « frayeur et de pitié ». Dans *Les Anges du péché*, l'amant de Thérèse meurt silencieusement sous le coup des balles en hors-champ, un plan moyen montre la criminelle, le dos collé au mur du couloir, dans la lumière que projette l'entrebâillement de la porte de l'appartement du traître quand elle s'ouvre. Élément récurrent chez Bresson que de faire « à chaque fois vibrer la violence sur des parties adjacentes qui communiquent immédiatement avec le centre même de l'action, mais ce centre est retiré ; il est comme une image interdite. »² Cette idée de Philippe Arnaud s'applique toutefois mieux aux films du *cinématographe*, car ici l'action est toujours présente à l'image : Thérèse agit et tire. Seule, l'effrayante image de la mort est retirée.

Autre remarquable preuve de sobriété, l'histoire d'amour entre Agnès et Jean dans *Les Dames du bois de Boulogne* est réduite à peau de chagrin et la séquence où Agnès retrouve Jean à la cascade du bois pourrait paraître superflue (Cocteau avoue avoir volontairement écrit un dialogue inutile pour le décor³) mais le bruit de l'eau qui chute couvre les déclarations affectueuses de Jean et anéantit l'effet romantique trop appuyé (la séquence n'en reste pas moins poétique. Tout au contraire, elle vibre ainsi avec plus d'éclats.)

Le pittoresque surgit néanmoins par endroit : dans *Les Dames du bois de Boulogne*, les danses d'Agnès sont les rares envolées du film, les paroxysmes si l'on veut. Le terme est cependant trop fort pour évoquer ces relâchements surprenants dans un film aussi serré. Les danses d'Agnès prennent de l'ampleur parce qu'elles ne sont pas assujetties à la volonté d'Hélène et délivrent un instant le spectateur de son emprise. Le relâchement est plus marquant encore quand il provient d'Hélène elle-même qui, le temps de descendre un escalier comme un personnage ophulsien, se dévoile, révèle sa jalousie et crie « Jean ! » avant de se reprendre et de fixer pragmatiquement un rendez-vous entre son ami piégé et Agnès.

Au cri d'Hélène correspondent les hurlements de Thérèse dans *Les Anges du péché*, avec lesquels on affleure l'hystérie, l'emphase. En outre, dans ce premier opus, le pittoresque

¹ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 82.

² ARNAUD Philippe, *op.cit.*, p. 26.

³ « J'ai poussé Bresson à tourner dans la grotte du Bois de Boulogne. J'ai écrit un dialogue qui ne sert à rien, couvert par le bruit de la cascade : « C'est là que je vous ai rencontrée pour la première fois... Et chaque fois que je vous voyais, je vous voyais à travers cette cascade et ce demi-jour. » » Jean Cocteau in GUTH Paul, *op.cit.*, p. 37.

prend la forme d'un orage qui vient à point tomber sur Anne-Marie, bannie du couvent, qui implore de l'aide sur la tombe du père fondateur de Béthanie. Cette séquence possède un caractère ridicule dans un film qui évite jusque-là les clichés que son sujet religieux appelait de tous ses vœux. Cet orage est une image trop attendue, trop connue qui exclut tout effet de réel car le hasard de ce climat se révèle fabriqué. Assurément, la construction classique de ces films s'oppose au futur *cinématographe* qui doit occasionner la surprise. L'orage, s'il ne paraît pas nécessaire, apparaît vraisemblable : un coup du hasard arrivé à dessein dirait Aristote. Or, le vraisemblable est précisément ce qui n'entre pas en contradiction avec le savoir du spectateur, c'est-à-dire le su, le connu. La séquence de l'orage est une image d'Épinal, un stéréotype ; d'autant plus qu'Anne-Marie s'évanouit « comme prévu » à la fin de sa prière.

Le prévisible que méprise Bresson traverse effectivement *Les Anges du péché* : c'est Agnès qui désigne Thérèse comme la prisonnière qui effraie toutes les autres et assigne par conséquent sa mission à Anne-Marie, dès lors hypnotisée par le nom. C'est la cérémonie des sentences dont on nous dit qu'elles tombent toutes justes et qui évoquent Thérèse à Anne-Marie. C'est enfin et surtout, à la fin, l'arrivée de la police au couvent au moment même où Anne-Marie expire et où Thérèse se repent, nouveau coup du hasard fabriqué. A cet égard, le prévisible (comme le pittoresque) occupe beaucoup moins d'espace dans *Les Dames du bois de Boulogne* et démarque une évolution. Par exemple, Agnès, l'instrument de la vengeance, n'est annoncée d'aucune manière attendue et plane alors pendant un petit temps, le mystère sur la façon dont Hélène tiendra sa promesse (« Je me vengerai. »). Quand, au détour d'une phrase, le cliché point, c'est pour être détourné très vite. Avec son expression d'intrigue policière, l'impérieux « Suivez cette voiture ! » qu'Hélène lance à un chauffeur de taxi (pour qu'il file l'automobile qui emporte Agnès) n'aura aucun effet ultérieur, il n'y a rien de policier dans *Les Dames du bois de Boulogne* où tout n'est qu'en fait cérémonials du quotidien. Des *Anges du péché* aux *Dames du bois de Boulogne*, Robert Bresson s'affirme de plus en plus et se libère peu à peu des conventions narratives et surtout dramatiques.

Ainsi, le récit chez Bresson est une ligne claire, un fil tendu. Mais au cinéma, un récit n'existe pas sans image : aussi bien l'épure travaille le scénario, le fond, comme l'image, la forme. On ne peut évoquer le cinéma de Bresson sans s'attarder sur son esthétique ascétique qui tendra à l'image neutre avec le *cinématographe*. Dans *Les Anges du péché* et *Les Dames du bois de Boulogne*, cette esthétique, loin d'être neutre, se plie à une extrême stylisation au

niveau de la lumière, des costumes et des décors.¹ Ce style s'attache particulièrement à la « couleur » (si l'on peut dire), du blanc au noir en passant par différents tons de gris. Appliqué aux récits, il renverrait à l'image d'un jeu d'échecs ou, pour jouer sur les mots, un jeu de Dames. Il s'agit effectivement pour les personnages d'absorber l'autre : Anne-Marie part à la conquête de Thérèse pour la convertir ; Hélène détruit Agnès dans l'unique but de se venger de Jean.

La lumière au cinéma demeure probablement le premier élément de falsification du réel, le trucage le plus discret et le moins perceptible aussi. Rien de plus faux que ces films où la petite bougie éclaire la totalité de la caverne. Ainsi, Bresson commande-t-il pour *Les Dames du bois de Boulogne* « une photo diffusée, très enveloppée. Des effets très doux. Aller du blanc pur au noir pur, à travers toute une gamme de gris. »² La lumière y est voilée et ne joue pas sur des contrastes extravagants. Dans *Les Anges du péché*, ceux-ci sont sans doute plus vifs ; la photographie n'en reste pas moins discrète et à peu près telle qu'on la retrouvera dans le *cinématographe* : « Aplatir mes images (comme avec un fer à repasser), sans les atténuer. »³

L'image neutre se trouve d'ores et déjà dans le viseur à ceci près que la stylisation des films amène le symbole et la lumière fait office de signe. Dans *Les Anges du péché*, les blancs, clairs et précis des murs du couvent éclatent et s'opposent au gris vague qui assombrit la prison (notamment le cachot dans lequel Thérèse est enfermée à force de révolte et où Anne-Marie apporte un peu de lumière, son visage toujours précisément dessiné dans la pénombre.) L'appartement de Mme D. et d'Agnès est aussi moins sombre que celui d'Hélène. L'un semble presque toujours être vu de jour et la lumière y déborde avec intensité (durant la danse allègre qu'Agnès exécute par exemple) tandis que l'autre, d'allure toujours sombre (même quand Jean vient y déjeuner à midi) filtre et emprisonne la lumière (Hélène, étendue sur son lit, est éclairée par des rayons diffus qui s'échappent de la fenêtre quand elle décide de se venger).

Nous sommes ici très loin du jeu clair-obscur très accentué de l'expressionnisme. A ce titre, Gilles Deleuze dans *L'Image-mouvement* associe l'esthétique de Bresson à ce qu'il nomme l'abstraction lyrique et qu'il met en duel avec l'expressionnisme. Pour le philosophe,

¹ Je n'évoque pas encore le cadrage que je traiterai *infra* dans le chapitre I « La poésie à l'épreuve du montage » de ma seconde partie.

² Robert Bresson in GUTH Paul, *op.cit.*, p. 28.

³ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 23.

la photographie représente chez Bresson l'alternative.¹ Alternative qui jongle à deux niveaux : d'une part, l'alternance des termes qui correspondent au bien, au mal et à l'incertitude ou l'indifférence. D'autre part, un choix qui s'effectue sur le « mode d'existence »²,

« Entre le mode d'existence de celui qui choisit à condition de ne pas le savoir et le mode d'existence de celui qui sait qu'il s'agit de choisir. C'est comme s'il y avait un choix du choix *ou* du non-choix. Si je prends conscience du choix, il y a donc déjà des choix que je ne peux plus faire, et des modes d'existences que je ne peux plus mener. »³

Le travail du chef opérateur dans ces deux films, analysé de la sorte, s'avère pertinent en particulier dans le cas des *Dames du bois de Boulogne* où tout est question de choix : Se venger ou faire le deuil de son amour ? Lui dire la vérité ou cacher son passé ? Accepter l'aide et se soumettre au chantage ou lutter seule ? Chez Bresson, les personnages qui prennent conscience du choix et font le vrai choix « celui qui consiste à choisir le choix »⁴ triomphent à tous les coups, même quand ils donnent l'illusion de la perte. Tel est le cas d'Anne-Marie qui se sacrifie en toute conscience pour sauver Thérèse et qui finit transfigurée par la lumière qui illumine son visage dans l'agonie. La transfiguration d'Agnès s'accomplit également quand, à la demande de son mari, elle décide de rester et de vivre (choix du choix dont la mort l'aurait irrémédiablement privé). Son visage, enveloppé de blanc (comme celui d'Anne-Marie sur son lit de mort) s'expose alors à cette « pure lumière immanente ou spirituelle, au-delà du blanc, du noir et du gris. A peine cette lumière atteinte, elle redonne tout. »⁵ Agnès ainsi que Jean se dérobent alors à la volonté d'Hélène. La dame, qui croyait les avoir détruits et absorbés dans le noir de son âme, leur aura permis tout autrement de se libérer.

En outre, l'abstraction lyrique telle que la définit Deleuze pourrait se rapporter à l'utilisation des costumes. Ceux-ci ne correspondraient pas au mode d'existence et à la conscience du choix mais plutôt aux attributs du bien et du devoir (le blanc), du mal (le noir) et de l'incertitude ou de l'indifférence (le gris). Anne-Marie qui vient au couvent pour devenir réhabilitante et ramener les criminelles sur le droit chemin porte l'habit blanc ; Thérèse, vêtue de gris à la ville avant de tuer froidement son amant, prend la robe noire des réhabilitées. A l'inverse, *Les Dames du bois de Boulogne* joue sur les apparences : Hélène, fausse Anne-Marie, vient au secours d'Agnès, la grue, la Thérèse qu'il faut réhabiliter, sauver de la ruine et

¹ Se référer à DELEUZE Gilles : *Cinéma I. L'image-mouvement*, Editions de Minuit, collection « Critique » Paris, 1996, pp. 158-166.

² *Ibid.*, p. 161.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 164.

⁵ *Ibid.*, p. 165.

de la débauche. Mais le noir des longues robes et de la chevelure d'Hélène la trahit et exprime sa profonde soif de mal. Agnès démarre avec le noir des tenues de music-hall, continue avec le gris de son imperméable puis le blanc cassé de la danse folklorique alors qu'elle tente une envolée loin des soucis. Enfin, elle atteint le blanc pur du mariage et dévoile sa vertu.

Au demeurant, les dialogues des *Anges du péché* mettent ce système de signification à nu : à la prison, Thérèse sert la soupe aux détenues et en renverse sur la robe d'Anne-Marie en visite. « Elle a vu du blanc, elle a voulu le tacher ! » argumente une gardienne. Neutres, les costumes et leurs couleurs ne le sont pas dans ces films-là. En revanche, l'auteur persévère dans l'économie : Paul Guth raconte dans son journal que quand il se pose sur un plateau de tournage, « le regard de Bresson fait disparaître [le] superflu et verse au plus lointain figurant mépris des lainages, ascétisme, rigueur. »¹ Par définition, *Les Anges du péché* n'a que le choix de la continence puisqu'il met en scène des sœurs qui obéissent à un code vestimentaire strict, ordonné, militaire et hiérarchisé. Bresson use d'un code tout aussi organisé avec *Les Dames du bois de Boulogne* qui détermine pour chacun des personnages un style : à Hélène, les chapeaux et les longues robes noirs, les fourrures de l'aristocratie, à Jean, le costume de soirée en permanence, à Agnès l'imperméable gris et le petit chapeau misérable, à Mme D., la mère volontairement aveugle, les voilettes et les cheveux tirés en chignons bien rigides. Ces costumes gagnent d'autant plus de sens que les figurants sont évacués au possible, et quand ils sont présents, la caméra est indifférente ; les accoutrements des quatre personnages principaux n'en sont que plus importants et plus remarquables.

Du reste, il ne faut pas oublier que ces personnages et ces costumes s'intègrent dans un espace sculpté par les décors. Premièrement, notons que Bresson réduit les lieux à peu de choses : dans *Les Anges du péché*, une prison et un couvent que le contraste oppose et dont on visitera des pièces sans jamais pouvoir envisager ces espaces dans leur globalité. Il y a peu de plans d'ensemble sur l'architecture et pas de vue du ciel sur les lieux chez Bresson qui les abstraits du monde. A ce propos, le nom du couvent n'est jamais cité dans le film ; on connaît Béthanie, dénomination de la congrégation, uniquement grâce aux dialogues de Giraudoux publiés sous ce titre (et cela ne situe en rien géographiquement l'action).

Même abstraction dans *Les Dames du bois de Boulogne* où seuls le nom du jardin et l'adresse des dames (Port-Royal) nous fournissent une indication exacte, et encore faut-il préciser que le plus souvent les personnages parlent du « Bois », il n'y a qu'Hélène pour le citer avec exactitude (outre le titre du film) : « Elles vous plaisent mes dames du bois de

¹ GUTH Paul, *op.cit.*, p. 165.

Boulogne ? » La majeure partie du drame se déroule dans deux lieux opposés (avec toujours cette idée du jeu de Dames) : le riche appartement d'Hélène et l'austère logement de Mme D. Le bois, le music-hall, l'église et l'hôtel particulier (vu au mariage) représentent de petites issues hors de ces endroits d'aliénation. Ils ne sont, là non plus, jamais décrits dans leur totalité.

Ces décors sont bien entendu dénudés, les objets peu nombreux (une chaise, une table, un bouquet de fleurs) ; le couvent se soustrait au cliché gothique ou roman et les décors du second film délaissent le classicisme du XVIII^e siècle dans lequel s'inscrit la fiction de Diderot pour les années quarante contemporaines au tournage. Evitant la description pour elle-même, Bresson dépouille de tout romanesque les lieux pour mieux quitter les chemins mille fois empruntés de la littérature ; subsiste le romantisme éphémère d'une cascade et d'un bois.

Il combat l'excès de significations. Paul Guth narre un épisode de tournage où deux assistants du chef décorateur, Max Douy, déposent de la poussière sur les décors du premier appartement de Mme D. dans lequel Agnès reçoit des hommes. Le cinéaste rejette sèchement ce trucage réaliste et les deux assistants, contraints d'obéir, effacent « avec leur mouchoir la poussière qu'ils avaient soufflée autour du radiateur de Mme D. pour montrer à quelle incurie mène la débauche. »¹ Les mots de Guth l'expriment bien : il s'agit de supprimer un élément de *monstration* interprétable, la poussière traduisant la misère.

De ces procédés, Robert Bresson obtient deux résultats. Premièrement, l'ascèse bressonienne parvient à l'égalité de toutes les choses.

« Les acteurs ne prennent jamais la position privilégiée dans le décor qui fait naître le tableau, comme dans les grands films expressionnistes allemands. Pour Bresson, il semble qu'il y ait non pas intégration de l'acteur au décor, mais plutôt conjugaison : décors et acteurs s'attirent ou se repoussent comme les pôles électriques »²

Personnages, objets et lieux s'équilibrent et, les uns ne prenant pas le pas sur les autres, on arrive à ce résultat d'égalité et donc de neutralité en quelque sorte. C'est particulièrement frappant dans *Les Anges du péché* : les bonnes sœurs de par leurs tenues, leurs rituels, s'accordent avec les murs blancs, les larges couloirs et les longues tables où elles s'asseyent pour manger, tricoter, exécuter leurs tâches coutumières. En revanche, l'assertion s'avère moins pertinente pour *Les Dames du bois de Boulogne* dans lequel les costumes

¹ GUTH Paul, *op.cit.*, p. 44.

² BRIOT René, *op.cit.*, p. 36.

codifiés des personnages se démarquent nettement parce qu'ils caractérisent justement les protagonistes et en font des êtres bien distincts.

Secondement, l'absence au monde des lieux et le dénuement des décors dégagent quelque peu ceux-ci du cadre situationnel ; ce qui supprime forcément des informations narratives, propres à établir avec exactitude l'action et à caractériser trop facilement les personnages. Le manque de description des décors, en visant l'image neutre, donne l'impression que ces lieux, non encore baptisés, sont inachevés et en train de naître sous nos yeux. Ils se découvrent au présent et au fur et à mesure, comme dans la réalité : effet de réel.

Les deux films se constituent ainsi avec une action et une esthétique tendues. Mais la puissance de ces œuvres ne provient pas de cette seule tension ; elle jaillit des failles, d'ouvertures pratiquées dans le matériau brut et sec. A partir du « fil de fer » comme Cocteau le dit, il faut « faire pousser, autour, des liserons. »¹ : l'image neutre n'est pas une fin en soi, elle doit se transformer. Au *cinématographe*, le montage fera tout, mais dans ces films du début, la transformation emprunte d'autres voies.

Pour repartir sur les lieux, René Prédal écrit que dans ces endroits clos « l'air manque, les objets se font rares, les arrière-plans s'estompent et la solitude s'impose tandis que chaque son prend une résonance unique. »² Le son, en effet, très stylisé également, réduit à des essences, agit sur l'image, la perturbe, en d'autres termes : il la transforme. Revenons par exemple sur la fin de la séquence dans *Les Anges du péché* où Anne-Marie se prépare à prendre le voile. Un travelling d'accompagnement suit ses mains qui se dirigent vers ses valises (importance des objets toujours) pour les fermer avant de quitter sa chambre. Les malles que les mains referment n'émettent aucun son, totalement muettes. En revanche, les pas d'Anne-Marie qui se dirige vers la sortie retentissent intensément. Il n'y a là aucun réalisme : le fait de supprimer le bruit des valises abolit du même coup le symbole de celle qui renonce avec force au monde bourgeois, tandis que le son des pas, insignifiant, ne vaut que par sa seule présence, d'autant plus forte que le reste se tait. Il prime ainsi sur l'image. Le spectateur ne peut en rien l'interpréter ; par conséquent, il participe à l'effet de réel. « Si un son est le complément obligatoire d'une image, donner la prépondérance soit au son, soit à l'image. A égalité, ils se nuisent ou se tuent, comme on dit des couleurs »³ écrira Bresson dans ses *Notes*.

¹ Jean Cocteau in GUTH Paul, *op.cit.*, p. 14.

² PREDAL René : *Robert Bresson, l'aventure intérieure*, éditions L'Avant-scène, Paris, 1992, p. 23.

³ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 63.

Exemplaire aussi, le cas de la cascade du bois déjà invoqué plus haut. Ici, le bruit de l'eau couvre la conversation des amants et on aurait du mal à trouver un quelconque symbolisme dans ce son d'écoulement. En étouffant les paroles de Jean, en les rendant inintelligibles, il transforme même le dialogue qui n'est plus pour lors explicatif, narratif ou même symbolique et devient simple compagnon des personnages « comme le grelot accompagne le cheval, le bourdonnement l'abeille. »¹ De ce point de vue, Robert Bresson se rapprocherait d'Alfred Hitchcock. Pascal Bonitzer écrit dans *Le Champ aveugle* : « Hitchcock le disait déjà : il n'y a qu'un seul cinéma, le cinéma muet, les paroles ne devraient être que des bruits qui sortent de la bouche. Qu'au son ait été dévolue une fonction informative et narrative a signifié un appauvrissement global du cinéma. »² Par l'existence de ces bruits insignifiants, André Bazin tenait *Les Dames du bois de Boulogne* pour « un film éminemment réaliste bien que tout ou presque tout y soit stylisé. [...] Ce sont ces bruits d'ailleurs soigneusement choisis pour leur indifférence à l'action, qui en garantissent la vérité »³, l'effet de réel.

Toutefois, il n'y a pas que les bruits qui nous privent d'interprétations immédiates, certaines images, ou plutôt certains éléments de l'image le font aussi. Robert Bresson refuse catégoriquement la poussière sur les meubles de Mme D. Par contre, au détour d'une prise, il précise au tournage : « - Il faut voir un petit peu de porte. »⁴ Autant l'action est serrée et ne s'arrange pas d'anecdotes inutiles, autant les plans s'attachent à montrer l'insignifiant, le banal, l'anonyme : portes un peu partout dans les couloirs du couvent et les appartements en ville, portes à barreaux mécaniques de la prison, portes de voiture, portes de la cage d'un ascenseur, escaliers, téléphones, verre brisé et pot cassé sont filmés avec autant d'importance que les personnages et émettent des sons avec discernement.

Le spectateur ne peut rien en faire, ne peut se saisir de ces objets. Prenant la défense des *Dames du bois de Boulogne*, Jacques Becker suggérait ironiquement que le public s'en exaspérait : « Qu'est-ce que ces gens qui vont et viennent, qui entrent, qui se regardent, s'asseyent, se lèvent, ressortent (en passant par la porte encore !...), montent et descendent les escaliers, prennent l'ascenseur, échangent de laconiques propos dans un langage étrange ? »⁵

¹ Robert Bresson in QUEVAL Jean: « Dialogue avec Robert Bresson », revue *L'Ecran français* n°72, 12 novembre 1946, p. 12.

² BONITZER Pascal : *Le Champ aveugle : essai sur le réalisme au cinéma*, éditions Cahiers du cinéma, Paris, 1999, p. 93. La comparaison avec Hitchcock paraît plus évidente si on reprend les propos de Robert Bresson plus avant dans l'entretien donné à Jean Quéval : « *Le cinéma sonore a inventé le silence*. Je trouve merveilleux et commode un dialogue explicatif. Mais l'idéal serait plutôt que le dialogue *accompagne* les personnages comme le grelot accompagne le cheval, le bourdonnement l'abeille. » Robert Bresson in QUEVAL Jean, *op.cit.*

³ BAZIN André, *op.cit.*, p. 164.

⁴ Robert Bresson in GUTH Paul, *op.cit.*, p. 43.

⁵ BECKER Jacques : *Hommage à Robert Bresson* [1945] in collectif : *Robert Bresson : Eloge*, *op.cit.*, p. 20.

On est bien loin de l'intrigue policière que promettait le « Suivez cette voiture ! » et Jacques Becker comprend ce qui fera l'un des fondements du *cinématographe* de Bresson : le rituel, l'automatisme. De toutes ces choses que l'on accomplit tous les jours sans s'en rendre compte, le cinéaste fait le noyau de son film et déjoue les ficelles faciles du récit pour le tendre vers le réel, inaccessible, qui perfore par moment ces œuvres. La rencontre avec cet ineffable est forcément fugitive car il se dérobe dès qu'on croit l'avoir atteint. Philippe Arnaud parle d'une « vacillation. »¹

La plus remarquable des vacillations bressoniennes du début, avant le *cinématographe*, surgit dans *Les Dames du bois de Boulogne*. Hélène vient de rompre avec Jean qui lui promet une amitié sincère et fidèle. Elle le raccompagne jusqu'à la porte d'entrée de son appartement, sans avoir encore prononcé la redoutable promesse de vengeance évidemment. Le visage pâle, presque inerte, les yeux en larmes, elle s'adosse au mur pour regarder son amant partir. Bruit de porte qui s'ouvre, la lumière extérieure du couloir balaie son visage et lui arrache une larme délicate, avec un travelling avant qui la recadre en plan rapproché épaule. Mais cette « pure lumière » de l'abstraction lyrique, cette conscience du choix, se retire dès lors que l'amant referme, avec un bruit mat, la porte derrière lui et abandonne Hélène à la solitude (qui ne la quittera plus). Dans cette ouverture, dans cette lumière projetée, tout est possible ; aucune décision n'a été prise, le hasard fait loi. Le spectateur ne sait pas ce qu'il va advenir (pourvu qu'il n'ait pas lu *Jacques le fataliste* ou aperçu la parenté esthétique avec la scène de meurtre perpétré par Thérèse dans *Les Anges du péché*.) Hélène, figée, incapable du moindre mouvement, l'image s'ouvre alors sur le temps, cible le réel et vacille dans une larme. Et sur ce qui est probablement le plus beau plan des *Dames du bois de Boulogne*, le poète Pierre Reverdy pourrait poser ces trois vers de sa poésie :

« Des lueurs de regards
Et par la porte ouverte
La perspective du hasard »²

¹ ARNAUD Philippe, *op.cit.*, p. 17.

² REVERDY Pierre : « Mille Murmures dans le rang » in *Sources du vent* [1949] (précédé de *La Balle au bond*), éditions Gallimard, collection « Poésie », Paris, 1971, p. 65.

3- La visée documentaire des *Anges du péché*.

« Ce film s’inspire de la vie d’une congrégation dominicaine française fondée en 1867 par le Père Lataste.

Les auteurs ont la responsabilité de l’intrigue qu’ils ont imaginée, mais ils se sont efforcés d’exprimer par des images et des détails pris à la réalité l’atmosphère qui règne dans ces couvents et l’esprit qui anime leur mission. »

Les Anges du péché débute sur ce carton qui signale sans ambiguïté les intentions de Robert Bresson. Il pourrait paraître commun de décortiquer ainsi cet écriteau qui se révélerait assez anecdotique s’il n’y avait pas chez Bresson une constante utilisation du carton. L’avant-propos de *Pickpocket* ressemble à celui des *Anges du péché* : « Ce film n’est pas du style policier. L’auteur s’efforce d’exprimer, par des images et des sons, le cauchemar d’un jeune homme poussé par sa faiblesse dans une aventure de vol à la tire pour laquelle il n’était pas fait. » Aussi, les quelques mots écrits en ouverture d’*Un Condamné à mort s’est échappé* « Cette histoire est véritable. Je la donne comme elle est, sans ornements. » rappellent l’attachement de Bresson au réel et à la vérité. Il n’est donc pas vain d’examiner l’*incipit* des *Anges du péché*.

Le message est certes clair, il recèle néanmoins un paradoxe : la notion de captation du réel est bien présente, « des images et des détails pris à la réalité » qui aboutiront à la vérité du lieu (son « atmosphère » et « l’esprit » qui l’anime). Il s’agit pourtant toujours d’un récit (« une intrigue ») et d’images qui expriment, donc d’une construction qui se détache du réel. Gaudreault et Jost distinguent deux attitudes de la part du spectateur :

« L’inorganisation du matériel profilmique, qui se présente ostensiblement à la caméra comme il s’est “ naturellement ” déroulé de soi, favorise nettement chez le spectateur (d’hier et d’aujourd’hui) l’attitude documentarisante. [...] Au contraire, un film [...] en raison de l’organisation du matériel qu’il nous présente [...] favorise, et ce, de façon quasi irréductible, l’attitude fictivisante. »¹

La fiction fabrique un monde de toutes pièces, aussi réaliste soit-il, alors que le documentaire filme la vie, les êtres et les choses dans le monde préexistant au film, dans la « réalité afilmique »². Bresson va, semble-t-il, à l’encontre de ces préceptes, puisqu’il tente d’arriver à une sorte d’attitude documentarisante, par la présentation de choses qui pourraient exister dans une réalité afilmique en organisant parfaitement son matériel profilmique.

¹ GAUDREULT André, JOST François, *op.cit.*, p. 33.

² Terme emprunté à Etienne Souriau *in ibid.*, p. 34.

Tout d'abord, soulignons que le réalisateur a bâti son film avec les renseignements issus d'une part, de sa lecture d'un livre du Père Maurice Lelong, *Les Dominicaines des prisons*, et d'autre part, du Père Raymond Léopold Bruckberger, conseiller sur le tournage et crédité comme scénariste au générique, avant même Bresson¹. L'ecclésiastique fait en quelque sorte office de « caution documentaire » puisqu'il apporte les détails de la réalité sur Béthanie et la vie des Dominicaines. Les bases du film sont donc bel et bien ancrées dans le concret et le carton nous donne même une information historique en précisant la date de fondation de Béthanie et le nom de son fondateur, le Père Lataste.

L'intrigue des *Anges du péché* évolue ainsi à travers le rituel et l'ordre de la congrégation, « le pathétique fleurit sur le documentaire »² dira Jacques Audiberti à sa sortie. Le film débute par le son d'une cloche qui caractérise le couvent ; elle sonnera à plusieurs reprises au cours du récit à seule fin d'exprimer l'atmosphère du lieu. La séquence initiale, exemplaire, introduit cet échange qui se produit au sein de l'œuvre entre intrigue et manifestation de la réalité. La cloche retentit, et une sœur frappe à la porte de chaque cellule en annonçant « Ave Maria ». Les sœurs se rassemblent à la chapelle tandis que la Prieure et les autres supérieures organisent militairement et avec beaucoup de précaution une sortie à la prison. A l'arrivée des missionnaires dans la chapelle, les autres sœurs entament la prière qu'elles devront tenir en leur absence, « durât-elle jusqu'au jour, pour assurer le succès de [leur] entreprise. » Le film commence dans le mystère : quelle est cette mission ? Et cependant, il nous informe déjà sur l'esprit de communion qui anime la communauté de Béthanie.

Le rituel, ce sont tous ces événements religieux qui rythment la vie du couvent de façon ordinaire et auxquels le spectateur assiste tout au long du film : prise du voile, tirage des sentences, correction fraternelle, cérémonie des coupes. Ce sont également les tâches quotidiennes car Bresson ne s'attarde pas sur les chapelles, les vitraux, une atmosphère stéréotypée gothique ou romane ; il préfère filmer l'atelier de couture, les travaux manuels du bois, les scènes de lavoir et le repas au réfectoire. Quand il sort le spectateur du couvent, Bresson l'emmène en prison où il installe d'autres rituels. D'abord, bien sûr, il y a la mission des sœurs qui rendent visite aux criminelles, mais il filme également le service de la soupe ; chaque prisonnière tend son bol à travers la grille attendant que Thérèse leur donne la louche habituelle. A cela répond la séquence où Anne-Marie et Agnès prennent le voile et embrassent chaque sœur l'une après l'autre, toutes alignées. La caméra s'attarde toujours quelques

¹ Le cinéaste se retrouve de la sorte un peu écrasé entre les noms de R.L. Bruckberger et Jean Giraudoux.

² AUDIBERTI Jacques [1943] in *Robert Bresson : Eloge, op.cit.*, p. 13.

instants sur ces protocoles. En atteste la séquence du tirage des sentences : avant qu'Anne-Marie ne vienne obtenir la sienne, Bresson a pris bien soin de nous faire patienter en filmant trois sentences et seule peut-être celle qui est attribuée à Mère Saint-Jean revêt un intérêt au regard de l'intrigue¹. Après le départ forcé d'Anne-Marie du couvent, il filme également en un plan d'ensemble les sœurs qui sortent dans le cloître et se placent autour de la statue centrale en chantant. Ce détail n'est en rien utile à l'intrigue, au contraire, il la suspend un instant. C'est comme un effet de réel, ou du moins, une « démarche documentaire ». Ce détail est simplement pris à la réalité et paraît ne pas obéir à l'organisation du matériel profilmique.

Quand il n'est pas source de désordre dans cet agencement, le rituel engendre l'intrigue qui déclenchera à son tour le rituel. De telle manière, après la cérémonie des voiles, Anne-Marie doit se séparer, selon la coutume, de ses objets de valeur. Elle s'aperçoit alors du vol de certains objets, sujet de mystère. La résolution apportera une information supplémentaire quant aux lois qui régissent le couvent. On voit ainsi la sœur voleuse, Agnès, faire la *venia* c'est-à-dire se prosterner en s'allongeant face contre terre, devant Mère Prieure pour obtenir le pardon. Par surcroît, si l'on se réfère aux dialogues publiés sous le titre *Le Film de Béthanie*, on constate que le scénario prévoyait une séquence où Mère Dominique apprenait justement la *venia* aux jeunes sœurs avant la cérémonie des voiles². L'importance est donc donnée à la règle de la congrégation qui rend l'atmosphère du lieu bien plus que ne le font les décors créés de toutes pièces en studio.

L'ordre, incarné par Mère Saint-Jean, la Sous-Prieure, fonde le film et se fonde à sa forme rigoureuse. Il renferme quelque chose d'affilmique dans la mesure où il ne se plie pas aux exigences de l'intrigue, c'est plutôt l'effet inverse qui se produit comme Audiberti le répète : « la règle monastique inspire et soutient l'homme de cinéma. »³ L'ordre et le rituel semblent préexister au film, et encouragent l'attitude documentariste. De plus, les cadrages toujours droits, rigides, jamais déformés par un objectif distordu, donnent à la caméra une position de témoin qui se serait posé là et qui suivrait les personnages dans leur activité journalière. Bien que Bresson les considère comme des éléments trop narratifs pour le *cinématographe*, les nombreux travellings d'accompagnement ou les légers travellings qui recadrent souvent les visages des personnages renforcent ici l'effet documentaire du cinéaste qui donne l'impression de ne pas vouloir perdre de vue ses sujets. Cela paraît d'autant plus évident qu'à chaque séquence, il y a au moins un personnage qui entre par une porte au début

¹ C'est la citation de Thérèse d'Avila : « N'obéis pas à mes ordres, obéis à mes silences. » qui pourrait seoir à merveille à Anne-Marie, trop bavarde pour le cœur endurci de Thérèse.

² GIRAUDOUX Jean : *Le Film de Béthanie* [1944], éditions Gallimard, Paris, 2006, pp. 29-31.

³ AUDIBERTI Jacques, *op.cit.*, p. 14.

d'une séquence et/ou sort à la fin, comme si ces individus vivaient sans être subordonnés à la caméra. La séquence où Anne-Marie brûle les lettres et les photographies de sa mère demeure sans doute la seule où il n'y ait guère de passages et d'entrée ou sortie par une porte.

La règle se devine également dans la hiérarchie précise des sœurs : d'abord, la prieure, suppléée par la sous-prieure et la maîtresse des novices, ensuite viennent les réhabilitantes, et enfin les réhabilitées. Pendant la cérémonie des coupes, Sœur Marie-Josèphe se proclame pour ne pas avoir cédé le pas à une sœur plus ancienne qu'elle. Bresson délivre, encore, une information sur la vie conventuelle, ici les questions de hiérarchie. Mais tout à la fois, il sert son intrigue puisque la sœur en question est la première à être accusée injustement d'avoir péché « pour avoir caressé un animal » par Anne-Marie.

Robert Bresson filme aussi la minutie : la Prieure est l'exactitude faite femme, elle ne cesse de regarder sa montre (comme un répondant aux tintements réguliers de cloches), et corrige même un policier (« Encore cinq minutes, et elle est là, ma Mère – Encore deux, M. Roger. ») « Ne nous mettons pas en retard ! » s'exclame-t-elle avant d'aller à la prison alors qu'elle apprend la disparition d'Anne-Marie : la mission de la communauté étant plus importante, il faut être à l'heure selon la règle. Philippe Arnaud déclarait « *Les Anges du péché*, en ce sens, expose comme sujet, l'implicite et le secret d'une forme future. »¹ On constate en effet que dans son *cinématographe*, les rituels des dominicaines seront transférés en quelque sorte sur l'automatisme et les répétitions, les voix neutres qui lisent avec un certain rythme les prières pendant les ateliers et les repas trouveront un parfait écho dans les voix blanches des futurs non-acteurs. L'exactitude de la Mère Prieure renvoie à la précision du cinéaste, et Anne-Marie qui éprouve Thérèse pour la convertir, ressemble à Bresson qui épuise ses modèles pour qu'ils se révèlent à eux-mêmes. Robert Bresson était déjà bien là avec sa vision singulière du cinéma, mais, parce qu'il n'était qu'au début de son entreprise, la forme n'était pas encore tout à fait trouvée et les idées se retrouvaient formulées dans l'intrigue et les dialogues, en attendant de pouvoir pleinement se développer.

¹ ARNAUD Philippe : « Bresson avant Bresson », revue *Cahiers du cinéma* n°394, avril 1987, p. 55.

II L'ADAPTATION DES *DAMES DU BOIS DE BOULOGNE* :

L'adaptation littéraire est un cas très paradoxal dans le cadre de l'œuvre de Robert Bresson, chantre du cinéma pur. Comment, en effet, pourrait-on obtenir un cinéma qui soit totalement dépouillé de l'influence des autres arts s'il prend sa source même dans la littérature ? Certes, à l'époque des *Dames du bois de Boulogne*, le cinéaste n'a pas encore refusé toutes les conventions théâtrales et littéraires qui animent le cinéma français classique, mais il disait déjà que son film devait se servir de « quelque chose – ou quelque combinaison de choses – qui ne soit pas seulement un dialogue. »¹ Et quand il écrit plus tard dans ses *Notes* « Impossibilité d'exprimer fortement quelque chose par les moyens conjugués de deux arts. C'est tout l'un ou tout l'autre »², il ne se prive pas pour autant de puiser la matière de ses films dans la littérature (et la grande littérature qui plus est) : *Journal d'un curé de campagne* et *Nouvelle histoire de Mouchette* de Bernanos, *Une Femme douce* et *Les Nuits blanches* de Dostoïevski, *Le Faux Coupon* de Tolstoï (pour *L'Argent*) et *Lancelot-Graal, le Cycle de la Vulgate*.

Phénomène récurrent chez Bresson que de purifier le cinéma par le biais de la littérature, *Les Dames du bois de Boulogne* en est le premier exemple, tiré d'un passage du roman de Diderot, *Jacques le fataliste et son Maître*. On peut dès lors s'interroger sur le choix de Bresson : pourquoi Diderot³ ? Le réalisateur donne la réponse dans un entretien avec Paul Guth : « J'aimais Diderot. Comme Claudel, il a de la facilité et il fait du gâchis. De temps en temps, il trouve une chose étonnante. Je voulais un film à trois ou quatre personnages. Une

¹ Robert Bresson in QUEVAL Jean, *op.cit.*, p. 12.

² BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 48.

³ Notons que Denis Diderot était un philosophe matérialiste qui s'est vivement intéressé au théâtre, notamment au travers d'essais théoriques comme *Paradoxe sur le comédien*. Se référer au chapitre III « De l'acteur à l'être » dans la première partie du présent mémoire.

étude d'une grande simplicité, d'un grand dénuement. »¹ Robert Bresson, pour qui le cinéma est un moyen d'investigation, a vu dans l'histoire de la Marquise de La Pommeraye et du Marquis des Arcis, un objet d'étude.

Pour le reste, Diderot « fait [peut-être] du gâchis » selon Bresson car il s'éparpille. Effectivement, *Jacques le fataliste* relate le voyage sans beaucoup d'encombres de Jacques et de son maître, mais ce récit est un cadre dans lequel s'insèrent nombre d'autres histoires comme celle des amours de Jacques ou celle de la vengeance de Mme de La Pommeraye, des fables et des digressions. L'auteur intervient même dans le roman pour s'adresser directement au lecteur. C'est sans doute sur ce point que Diderot rencontre Bresson : le cinéaste fait du cinéma en excluant l'idée d'images, le philosophe écrit un roman en excluant l'idée du roman². De la sorte, il refuse le narrateur omniscient, celui-ci au contraire ne sait pas tout comme dans la vie. Il rejette également le psychologique et estime que tous les comportements humains ne sont pas explicables. Par ailleurs, Diderot s'affirme comme témoin ; dès que son histoire tend vers l'extraordinaire, il intervient pour en attester la réalité, l'exactitude : « Vous allez prendre l'histoire du capitaine de Jacques pour un conte, et vous aurez tort. »³ Souci du réel, mais aussi du factuel, le philosophe est matérialiste et athée. Contrairement à Bresson.

Quelque part, Diderot s'apparenterait au chroniqueur qui, selon Aristote, décrit ce qui a eu lieu, la chronique tient du particulier. Tout autrement, Bresson, le poète, doit montrer ce qui pourrait avoir lieu, et atteindre l'universel par la poésie⁴. Le simple geste d'extraire la nouvelle de Mme de La Pommeraye du roman de Diderot transforme sa portée. Elle passe du statut de simple anecdote (qui sert les propos philosophiques de Diderot, sur l'inconstance naturelle notamment) à celui d'œuvre à part entière, complète. Robert Bresson s'efforce en fait d'accomplir la nouvelle de Diderot en la transposant au cinéma. D'ailleurs, dans son entretien pour *L'Ecran français* du 12 novembre 1946, le journaliste Jean Quéval demandait à Bresson si, selon lui, le film pouvait égaler le roman, et le cinéaste de répliquer : « Certainement le dépasser. Il a des moyens *en plus*. »⁵ Pour Bresson, le cinéma semble être

¹ Robert Bresson in GUTH Paul, *op.cit.*, p. 106.

² En outre, l'incipit de *Jacques le fataliste* pourrait résumer tout l'œuvre de Robert Bresson, partagé entre hasard et destin : « Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? Que disaient-ils ? Le maître ne disait rien ; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut. » DIDEROT Denis : *Jacques le fataliste*, Editions de l'érable – François Beauval, Genève, 1970, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 76.

⁴ Cette conception de la chronique et de la poésie est définie par Aristote dans sa *Poétique*, *op.cit.*, p. 65.

⁵ Robert Bresson in QUEVAL Jean, *op.cit.*

un art supérieur qui permet « d'aller au fond des êtres, jusqu'à l'âme de l'âme d'un être humain, ce que ni la poésie, ni la dramaturgie, ni la peinture, ni rien ne sont parvenus à rendre. »¹ Le cinéma, instrument de divination que les autres arts ne peuvent égaler. Pourtant, dans cette première adaptation, le cinéaste utilise dans un premier temps la dramaturgie pour déposséder le film de la littérature². Il n'est pas étonnant alors qu'il choisisse la tragédie pour transformer la chronique de Diderot, car la tragédie est depuis l'Antiquité le genre propre à la divination. Celui qui, bouleversant le roc puissant de l'épopée, instille le doute à ses héros et étudie le dérèglement des passions chez l'être humain.

A ce propos, Bresson se rapproche du dramaturge classique Racine. De la préface de *Bérénice* « Toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien »³ aux *Notes sur le cinématographe* « Un petit sujet peut donner prétexte à des combinaisons multiples et profondes »⁴, il n'y a qu'un pas. Et *Les Dames du bois de Boulogne* correspond à bien des égards à la description de la tragédie racinienne : « Une action simple soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments, et de l'élégance de l'expression. »⁵

1- Du roman à la scène tragique.

Dès les premières images des *Dames du bois de Boulogne*, l'importance est donnée au théâtre : Hélène et Jacques sortent d'une grande salle, semble-t-il, dans la rue encombrée de voiture. Mais il est également très vite écarté. Quand Jacques raccompagne Hélène jusqu'à la porte de son hôtel, elle se plaint : « La pièce était bien longue. Je meurs de fatigue. » Robert Bresson paie son tribut à l'art dramatique tout en le renvoyant à la bourgeoisie⁶ et en le mettant en parallèle avec le personnage aristocratique et fourbe, sans doute détestable à ses yeux, que représente Hélène⁷. Il construit le film de cette façon, en accueillant d'abord la théâtralité tragique, qu'il repousse par des moyens cinématographiques après coup⁸.

Du roman au film, on passe de la narration au drame. En effet, dans la nouvelle de Diderot, Jacques et son maître, bloqués dans une auberge par le mauvais temps, conversent

¹ Robert Bresson cité in ARNAUD Philippe, *op.cit.*, p. 185.

² « Ce qui a passé par un art et en a conservé la marque ne peut plus entrer dans un autre. » peut-on lire dans les *Notes sur le cinématographe*, *op.cit.*, p. 47. On n'est guère surpris que dès *Les Dames du bois de Boulogne*, il tente de supprimer les marques du roman dans son film.

³ RACINE Jean : *Théâtre complet*, éditions Garnier Frères, Paris, 1969, p. 300.

⁴ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 51.

⁵ RACINE Jean, *op.cit.*, p. 300.

⁶ Se référer à l'introduction du présent mémoire. Bresson parle de « théâtre embourgeoisé » dans ses *Notes*.

⁷ On pourrait en dire autant de Jean qui voudra d'ailleurs emmener son ancienne amante au spectacle, lorsque celle-ci prend prétexte du beau temps pour aller plutôt au bois où elle a organisé la première rencontre avec Agnès.

⁸ Il faut également préciser que *Jacques le fataliste* appelait déjà le théâtral, notamment par l'usage des noms écrits en capitale pour indiquer qui prend la parole dans les dialogues du roman.

avec la femme de l'aubergiste qui leur raconte l'histoire du Marquis des Arcis qui avait fait « un bien saugrenu »¹ mariage selon les dires de l'hôtesse. Le récit ainsi conté est morcelé car l'hôtesse s'interrompt à cause des obligations de son travail ; il lui arrive même de partir pour revenir exposer son histoire plus tard. Entre ces bribes de conversation, Jacques, son maître et le narrateur continuent de raconter d'autres anecdotes encore. Le cinéaste supprime évidemment le récit-cadre et toutes les digressions ; l'histoire du Marquis des Arcis n'est donc plus rapportée mais vue directement, sans intermédiaire avec le spectateur et surtout sans interruption.

De ce fait, le sujet change : le film ne s'intéresse plus au Marquis, « homme de plaisir, aimable, croyant peu à la vertu des femmes »², mais à Mme de La Pommeraye et à sa vengeance. La dernière conversation d'Hélène et Jean avant le mariage de celui-ci avec Agnès en témoigne assez bien. Chez Diderot, quand Mme de La Pommeraye déclare « Le seul homme que j'aurais peut-être été tentée d'épouser... »³, le Marquis des Arcis achève la phrase « C'est moi ? »⁴. Dans *Les Dames du bois de Boulogne*, Jean ne devine pas et lui demande « Qui ? » et Hélène lui répond sans ambages « Vous. » Le tête-à-tête met le personnage d'Hélène au centre, et Jean apparaît plus naïf (voire plus fade) que dans le roman.

Le ton se déplace également, l'anecdote plutôt légère et ironique de l'époque du libertinage devient alors histoire tragique, grave, intemporelle. Robert Bresson suit les conseils d'Aristote qui proclamait que la comédie transforme en pire et montre des caractères bas, tandis que la tragédie transforme en mieux et présente des caractères nobles⁵. Il n'accomplit pas seulement la nouvelle de Diderot, il l'ennoblit par le passage à un genre supérieur. D'ailleurs, Cocteau, collaborateur aux dialogues, écrit à propos de son époque :

« La tragédie est avant tout un cérémonial.

Le public mal dressé par le cinématographe permanent, la radio en chambre et les spectacles où les artistes délèguent des fantômes d'eux-mêmes ne possède plus le moindre sens du cérémonial.

Au théâtre, il arrive en retard, dérange les spectateurs et les artistes. Plus d'ombre de respect, plus d'ombre d'atmosphère aux grandes paroles, aux actes suprêmes, pareils à un silence. »⁶

¹ DIDEROT Denis, *op.cit.*, p. 111.

² *Ibid.*, p. 120.

³ *Ibid.*, p. 166.

⁴ *Ibid.*

⁵ ARISTOTE, *op.cit.*, p. 45.

⁶ COCTEAU Jean, *Du cinématographe*, Editions du Rocher, Monaco, 2003, p. 25.

Bresson qui s'énervait, comme Cocteau, de l'inattention engendrée par les machines du XX^e siècle, ne chercherait-il pas en important la tragédie au sein du cinéma à introduire le cérémonial et le respect pour un art jeune qui n'a pas encore acquis totalement ses lettres de noblesse ?

Or donc, la tragédie, déclare Aristote, est « la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements d'espèces variées [...] La représentation est mise en œuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration ; et, en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotion. »¹ Outre que l'assertion trouve un écho dans la citation précédente de Racine, on peut l'appliquer en plusieurs points aux *Dames du bois de Boulogne*. L'action noble menée jusqu'à son terme est bien sûr la vengeance, soutenue par la passion amoureuse et destructrice d'Hélène, bafouée, atteinte dans sa dignité. Le motif de la vengeance ne repose plus uniquement sur la mésalliance sociale. Dans les années quarante, le mariage d'une « grue » avec un aristocrate ne choquait plus personne ; c'est d'ailleurs en raison de cette perspective que le public n'aurait pas « accroché » au film à sa sortie². Hélène cherche à humilier son amant : elle organise un « grand mariage ». Contrairement à Mme de La Pommeraye, elle n'attend pas le lendemain des noces pour dévoiler la vérité. Elle commence à inspirer le doute sur la vertu d'Agnès à la sacristie. Jean commence alors à se poser des questions pendant la réception dans son hôtel particulier, et quand Hélène lui avoue la vérité, ses derniers mots sont « Retournez auprès d'Agnès... Vous ne serez pas seul à la consoler. Tous ses amants sont chez vous. Et il y a foule ! » Hélène veut faire éclater sa vengeance au plus fort. Un peu à la manière d'Hermione qui, délaissée par Pyrrhus, exige d'Oreste qu'il tue celui-ci pendant la cérémonie de son mariage avec Andromaque dans l'œuvre éponyme de Racine. Robert Bresson voulait intituler son film *L'Opinion publique*³, ce qui aurait sans doute donné à la séquence des aveux une signification plus forte encore.

Les personnages sont également travaillés sur le mode de la tragédie : leurs noms se changent en prénoms. Mme de La Pommeraye devient Hélène et invoque le mythe, le Marquis, Jean comme Racine. Mlle d'Aison est rebaptisée vertueusement Agnès, qui vient du grec « chaste, pur » et Mme d'Aison, dont le véritable nom est Duquenoî, n'en garde que

¹ ARISTOTE, *op.cit.*, p. 53, 49b24.

² C'est ce que nous apprend Georges Sadoul dans la critique du film qu'il rédige pour *Les Lettres françaises* du 29 septembre 1945, cité in collectif : *Les Dames du bois de Boulogne*, revue *L'Avant-scène cinéma* n°196, novembre 1977, p. 77.

³ Se référer à GUTH Paul, *op.cit.*

l'initiale, Mme D., et elle ne sera jamais citée dans le film que comme la mère d'Agnès. Leurs costumes « chic et sombres, des costumes de tragédie »¹ se rattachent à des attributs (je m'attarderai *infra* sur le cas particulier d'Hélène). On retrouve aussi les personnages classiques de confidents : Jacques pour Hélène, Mme D. tempérant les élans d'Agnès (sauf qu'elle le fait dans le mauvais sens), Hélène semblant être la confidente de Jean alors qu'elle le dupe en vérité.

Dans le cadre de l'adaptation, le personnage de Mlle d'Aison/Agnès revêt un grand intérêt car c'est celui qui subit le plus de transformations. Dans la nouvelle que l'hôtesse narre, Mme d'Aison et sa fille sont complices de Mme de La Pommeraye et se soumettent à elle comme elle le leur a fait promettre. Elles jouent les dévotes, et, par exemple, lors du dîner organisé avec le Marquis, Diderot écrit : « Le marquis, Mme de La Pommeraye et les deux d'Aison, jouèrent supérieurement l'embarras. »² Les quatre mentent, feignent. Chez Bresson, la surprise d'Agnès se lit sur son visage à l'arrivée impromptue de Jean. Elle sert les machinations d'Hélène contre son gré. En fait, quand il adapte le roman, le cinéaste suit les critiques que le maître de Jacques formule à l'encontre du personnage de Mlle d'Aison, dont il ne comprend pas le soudain revirement à la fin quand le Marquis lui pardonne sa faute :

« Elle m'a semblé aussi fausse, aussi méprisable, aussi méchante que les deux autres... Notre hôtesse, vous narrez assez bien ; mais vous n'êtes pas encore profonde dans l'art dramatique. Si vous vouliez que cette jeune fille intéressât, il fallait lui donner de la franchise, et nous la montrer victime innocente et forcée de sa mère et de La Pommeraye, il fallait que les traitements les plus cruels l'entraînaient, malgré qu'elle en eût, à concourir à une suite de forfaits continus pendant une année ; il fallait préparer ainsi le raccommodement de cette femme avec son mari. Quand on introduit un personnage sur la scène, il faut que son rôle soit un. »³

Robert Bresson adopte les conseils à la lettre, et par là-même retrouve les chemins de la tragédie qui exige selon la formule classique la *bienséance* des personnages, c'est-à-dire ce qu'Aristote désigne comme la concordance entre la passion (*pathos*) et le caractère (*ethos*) du personnage et qui lui donne son unité, sa vraisemblance⁴. Ainsi, toutes les séquences avec Agnès, en l'absence d'Hélène, ont été rajoutées par le cinéaste. Quand elle repousse Jean, ce n'est pas par soumission à Hélène mais par conviction.

¹ GUTH Paul, *op.cit.*, p. 110 : « Le Directeur de Production : - Bresson veut des costumes chic et sombres, des costumes de tragédie. »

² DIDEROT Denis, *op.cit.*, p. 158.

³ *Ibid.*, p. 174.

⁴ Se référer à FORESTIER Georges : *La tragédie française: Passions tragiques et règles classiques*, éditions Armand Colin, collection « U », Paris, 2010, p. 233.

A première vue, Agnès incarne peut-être mieux qu'Hélène le héros tragique qui vit dans le doute : doit-elle dire la vérité à son courtisan ? Doit-elle accepter le mariage ? Aristote pense que pour que la tragédie soit réussie, il faut que le renversement du bonheur au malheur ne soit pas dû à la méchanceté mais à une grande faute du héros¹. Or, le renversement dans l'histoire des *Dames du bois de Boulogne* advient une fois qu'Agnès consent au mariage. Encore faut-il nuancer ce jugement puisqu'elle est contrainte, prise dans l'étau d'Hélène : « La destinée est tragique » murmure-t-elle amèrement à sa mère. Du reste, on pourrait dire qu'Hélène a commis la faute de pousser Jean dans les bras de la plus vertueuse des grues, ce qui emmènera le renversement définitif, du malheur au bonheur cette fois.

Par ailleurs, Agnès permet de réintroduire la danse au cœur de la tragédie comme dans l'Antiquité, du moment qu'elle n'est plus la « danseuse médiocre »² de Diderot. Dès son apparition en claquettes, elle se dessine en *Ange bleu*, en ange du péché, qui possède la grâce. Dans son essai sur la tragédie grecque, Farid Paya précise : « La tragédie engage ces quatre paradigmes : poésie, corps, musique et instant. »³ Le personnage d'Agnès apporte le corps mouvant, la danse. La poésie est déléguée à Jean Cocteau qui « traduit » le langage du XVIII^e siècle pour son époque moderne, tout en lui restant fidèle⁴. L'« anachronisme » de ses dialogues rythme le film et équivaut au « langage relevé d'assaisonnements »⁵. Le trivial (« Je ne suis pas ta petite fille, je suis une grue... Qu'on me foute la paix ! ») et l'imagé (« Ne vous mettez pas la figure à l'envers... ») côtoient la distinction du siècle des Lumières : « Vous rendez-vous compte de ce que deviendrait ma complaisance, si ces braves femmes s'imaginaient que je me consacre à faciliter vos plaisirs ? », « Je vous voyais donnant notre adresse par complaisance à qui vous la demande. Je vous voyais devenant indifférente au problème de notre vie et uniquement préoccupée des exigences de la vôtre. »⁶

Dans la tragédie, les vers et les rimes permettaient la mémorisation⁷, le langage en prose de Diderot transformé par Cocteau en fait tout autant. Les paroles restent, elles claquent.

¹ ARISTOTE, *op.cit.*, p. 77-79, 52b12.

² DIDEROT Denis, *op.cit.*, p. 137.

³ PAYA Farid : *De la lettre à la scène, la tragédie grecque*, éditions L'Entretemps, collection « Les Voies de l'acteur », Saussan, 2000, p. 127.

⁴ Il condense le texte et y ajoute des détails de son époque : « Pourquoi n'ai-je plus la même impatience, pourquoi est-ce que je ne souffre plus de l'attendre, pourquoi n'ai-je plus un coup quand il arrive ? L'ascenseur qui monte ne me bouleverse plus... » Si ce n'est ce détail de la machine, Cocteau reste très proche du style de Diderot : « Vous ne pouvez vous le cacher ; vous ne l'attendez plus avec la même impatience ; vous n'avez plus le même plaisir à le voir ; cette inquiétude quand il tardait à revenir ; cette douce émotion au bruit de sa voiture, quand on l'annonçait, quand il paraissait, vous ne l'éprouvez plus. » DIDEROT Denis, *op.cit.*, p. 123.

⁵ ARISTOTE, *op.cit.*, p. 53., 49b24.

⁶ On notera que cette dernière réplique est une entière invention de Cocteau qui a su trouver un registre entre deux époques avec beaucoup d'élégance.

⁷ PAYA Farid, *op.cit.*, p. 124.

« J'aime l'or. Il vous ressemble. Chaud, froid, clair, sombre, incorruptible », « Je me vengerai. », « Ne me démolissez pas mes échafaudages », autant de sentences simples qui marquent. À cet égard, l'emprunt à Pierre Reverdy constitue sans doute le plus mémorable des monologues : « Il n'y a pas d'amour, Hélène, il n'y a que des preuves d'amour. »¹ Enfin, Jean-Jacques Grünenwald s'est occupé de la musique qui vient quelque fois comme le chœur antique en contrepoint de l'action. Le compositeur utilisera deux thèmes pour ce film : « La Vengeance » et « L'Idylle ». Et par exemple, dans la séquence où Jean recommande à Hélène de sortir de sa solitude et de fréquenter Jacques, le *leitmotiv* de la vengeance s'oppose à ce « conseil d'ami. »

Le temps et l'espace des *Dames du bois de Boulogne* participent également de cette transformation tragique. J'ai déjà dit que l'action des *Dames du bois de Boulogne* constituait un bloc narratif ramassé. Mais en le comparant à l'intrigue de Diderot, on constate aussi que le cinéaste a resserré l'action du roman. Il aurait très bien pu garder le temps dilaté sur plusieurs mois de la nouvelle puisqu'il est capable, par exemple, de faire passer quinze jours dans un fondu enchaîné dans *Les Anges du péché*. Or, ici, il réduit les mois à des jours. Dans *Jacques le fataliste*, Mme de La Pommeraye fait attendre le Marquis un mois avant d'arranger une entrevue avec les fausses dévotes, et elle se délecte de le voir pâtir. En revanche, Hélène cède aux suppliques de Jean qui lui demande de convenir d'un rendez-vous pour le lendemain. Le temps ainsi ramené à vingt-quatre heures rappelle d'une certaine manière la courte durée de l'action tragique.

Cette action aboutit généralement au coup de théâtre « le renversement qui inverse l'effet des actions »² et/ou à la reconnaissance « qui fait passer de l'ignorance à la connaissance, révélant alliance ou hostilité entre ceux qui sont désignés pour le bonheur ou le malheur. »³ De ce point de vue, *Les Dames du bois de Boulogne* utilise les deux procédés : reconnaissance de l'hostilité d'Hélène qui surgit au cœur de son alliance avec Jean. Le coup de théâtre est double et voit d'abord Jean quitter son épouse puis revenir et lui pardonner sa faute. Comme Bresson a suivi les conseils de Diderot en transformant le caractère d'Agnès, tout cela arrive dans l'ordre du vraisemblable.

De plus, Bresson actualise l'histoire ; les automobiles remplacent les carrosses et les costumes du XVIII^e siècle disparaissent. Mais cette actualisation n'en est pas vraiment une, car la mésalliance de l'aristocrate et de la « grue » reste la même du roman au film et, au XX^e

¹ C'est Jacques qui, en fataliste, parle à son amie silencieuse.

² ARISTOTE, *op.cit.*, p. 71, 52a22.

³ *Ibid.*, p. 71, 52a29.

siècle, ce mariage n'est plus considéré comme une infamie. En fait, cet argument n'est qu'un prétexte : Bresson, en humaniste, universalise son histoire, en s'interrogeant sur la passion d'Hélène, plutôt que de s'intéresser à un fait social. A sa sortie, la critique et le public s'étaient emparés de cet argument qu'ils n'avaient pas compris. Sadoul compara le film à la soi-disant boule de cristal qui contient une rose conservée dans l'alcool dans *Citizen Kane* d'Orson Welles¹ : « L'œuvre glacée et soignée de Bresson évoque cette rose. On a voulu créer une fleur incorruptible et parfaite. On l'a stérilisée, et par là on a créé le contraire d'une fleur, qui est vie. »² Mais Bresson n'a pas stérilisé sa rose, il l'a figée et en a fait une rose éternelle, intemporelle, qui vit sans cesse.

D'ailleurs, les fleurs comme tous les objets ont leur importance dans ce film, ils vivent de leur vie propre ; « la caméra personnifie ce qu'elle saisit. [...] Elle convoque toutes les choses, toutes les forces, et en fait des dieux. »³ Robert Bresson s'émerveillait dans son entretien avec Jean Quéval du film *Trente secondes sur Tokyo* : « L'invention est, pendant le raid, dans une sorte de renversement des rôles. Il est saisissant de voir tout à coup le décor passer à l'action, tandis que les personnages se pétrifient. »⁴ La cascade, le verre qui se brise rappellent que « le héros tragique vit dans un monde vivant fait de pulsions imbriquées. Tout vit, roche, volcan, animaux, dieux et l'homme avec. L'homme n'est pas distinct de ces forces. »⁵

Par surcroît, ces lieux que Bresson a abstraits du monde (en vue d'aboutir à un effet de réel), en construisant son film « entre ciel et terre »⁶ selon la formule d'Alexandre Astruc, convoquent le mythe (dans lequel les tragédies puisent leur fond). Bazin écrivait que « le dépaysement d'un conte réaliste dans un autre contexte réaliste »⁷ provoquait l'autodestruction des deux réalistes ; on pourrait évoquer une fois de plus les *Notes sur le cinématographe* : « Retouche du réel avec du réel. »⁸ Diderot réécrit au XX^e siècle et son langage importé dans les années quarante déréalise l'histoire, la renvoient à la tragédie qui prend sa source dans les mythes. On retrouve alors ce paradoxe, le mythe qui vient du grec *muthos* et signifie « parole », est un récit qui s'oppose par définition au monde réel. Pourtant,

¹ Sadoul semble faire ici un amalgame entre le nom de Rosebud prononcé par Kane avant de mourir et la boule qui renferme une miniature avec de la neige et qu'il fait tomber.

² SADOUL Georges cité in *L'Avant-scène cinéma* n°196, *op.cit.*, p. 77.

³ GUTH Paul, *op.cit.*, p. 121.

⁴ Robert Bresson in QUEVAL Jean, *op.cit.*

⁵ PAYA Farid, *op.cit.*, p. 48.

⁶ ASTRUC Alexandre : *La machine infernale. Défense des Dames du bois de Boulogne, de Robert Bresson* [1945] cité in *Robert Bresson : Eloge, op.cit.*, p. 19.

⁷ BAZIN André, *op.cit.*, p. 112.

⁸ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 55.

par ce biais, Robert Bresson revient justement au réel car le mythe explique Farid Paya « ne spécule pas sur le réel. Il *est* le réel même. Il nous le raconte tel qu'il est. C'est en ce sens qu'il est une *sur-réalité*. »¹ Il cite plus loin Mircéa Eliade :

« C'est donc toujours le récit d'une " création " : on raconte comment quelque chose a été effectué, a commencé d'*être*. Voilà pourquoi le mythe est solidaire de l'ontologie : il ne parle que des *réalités*, de ce qui est arrivé *réellement*, de ce qui s'est pleinement manifesté. Il s'agit évidemment des réalités sacrées, car c'est le *sacré* qui est le *réel* par excellence. »²

On rejoint là, d'une part, les questionnements bressoniens sur la transcendance, la vérité et le sacré³ et d'autre part, son obsession pour la Genèse, sur ce qui est en train de naître⁴. A cet égard, le mythe contient toujours une part de violence, car il raconte la naissance de l'ordre au sein du chaos primordial et le monde y naît toujours d'une différenciation (Dieu sépare la lumière des ténèbres par exemple). A ce titre, là où Diderot débute sa nouvelle par une union (l'histoire de la rencontre entre le Marquis des Arcis et Mme de La Pommeraye), *Les Dames du bois de Boulogne* s'ouvre sur une rupture...

2- De la scène tragique au film d'intimité tragique.

La violence fait partie intégrante de la tragédie, même si d'après Racine, « ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts. »⁵ Justement, il semblerait que ce soit par ce détour-là que Robert Bresson échappe au théâtre, à l'expressivité, aux paroxysmes. On ne trouve pas une tragédie sans déclamation coléreuse ou désespérée ; Bresson, adepte du silence et de l'immobilité, ne peut adhérer entièrement à cet esprit. Le cinéaste va faire de son adaptation « un film d'intimité tragique »⁶ selon la délicate formule de Cocteau. D'intimité parce que ce qui intéresse Bresson n'est pas le drame au cœur de la tragédie depuis Aristote, mais bien plutôt les caractères et leurs passions. Il veut une étude, mettre en scène des gens doués de caractère et de pensée qui engendrent des actes et non pas, comme dans la *Poétique*, une histoire mise en œuvre par des personnages agissants qui manifestent alors des caractères

¹ *Ibid.*, p. 37

² ELIADE Mircéa : *Le Sacré et le profane*, éditions Folio, Essais, Gallimard, 1965, cité in PAYA Farid, *ibid.*, p. 37.

³ J'aborde ce point en seconde partie de mon mémoire, au dernier chapitre.

⁴ Puisqu'il s'agit de poétique, on pourrait aussi évoquer ces quelques notes de René Char : « L'imagination consiste à expulser de la réalité plusieurs personnes incomplètes pour, mettant à contribution les puissances magiques et subversives du désir, obtenir leur retour sous la forme d'une présence entièrement satisfaisante. C'est alors l'inextinguible réel incréé. » CHAR René : « Partage formel » in *Fureur et mystère*, éditions Gallimard, collection « Poésie », Paris, 1982, p. 65.

⁵ RACINE Jean, *op.cit.*, p. 299.

⁶ Jean Cocteau in GUTH Paul, *op.cit.*, p. 37.

et des pensées¹. La passion passe à l'action ; et non plus l'action soutenue par les passions. Pour Aristote, il peut y avoir une tragédie avec une action sans caractère, le contraire est impossible. Pour Bresson, « seuls les nœuds qui se nouent et se dénouent à l'intérieur des personnages donnent au film son mouvement, son vrai mouvement. »² D'ailleurs, son cinématographe tendra de plus en plus vers cet intérieur avec des personnages pétrifiés et leurs gestes (donc leurs actions) morcelés, fragmentés.

Bresson en accomplissant la nouvelle de Mme de La Pommeraye, accomplit aussi la tragédie qui, appartenant au monde du théâtre, ne peut se passer de drame. En revanche, le cinéma permet de montrer ce qui ne peut se traduire par les mots. Forsyth dans un essai sur le thème de la vengeance dans la tragédie préclassique écrit :

« L'action qui se joue [...] entre destin et caractère constitue le conflit tragique, et ce conflit, qui offre en spectacle la souffrance humaine, dirige l'attention du spectateur vers la vie intérieure de l'homme et vers les forces morales de l'univers. Ce fut la sensibilité grecque qui la première découvrit l'élément essentiel de la tragédie (et elle le découvrit dans la vie avant de l'introduire dans sa littérature dramatique), qui découvrit la présence de cette "transcendance" [terme et idée empruntés à Henri Gouhier], cette force qui anime la vie de l'homme, mais est au-dessus de lui et peut s'opposer à sa volonté. »³

La déclaration de Bresson citée plus haut renvoie à cette définition, et quand il évoque avec le journaliste Jean Quéval la création cinématographique, il ajoute :

« Par bonheur, il arrive qu'on rencontre ce qu'il faut bien appeler une *nécessité intérieure*. Elle est impérieuse. Mais elle ne nous donne pas ses raisons. Nous lui obéissons parce que c'est la nôtre, parce que nous ne pouvons pas faire autrement. Elle est incommunicable à un tiers. »⁴

La voilà, cette idée de transcendance appliquée à l'artiste dans son processus de création mais que l'on peut aussi sans ambages attribuer à Hélène. Hélène qui obéit à un besoin irrésistible et démesuré de vengeance, et dont l'orgueil, la tristesse et la jalousie ne se disent pas, ne se communiquent pas mais se lisent sur son visage. Bresson retrouve, en s'éloignant des codes dramatiques qui donnent la prédominance à la parole, l'essence de la tragédie.

¹ Se référer aux notes de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, in ARISTOTE, *op.cit.*, p. 199.

² Robert Bresson in QUEVAL Jean, *op.cit.*

³ FORSYTH Elliott Christopher : *La tragédie française de Jodelle à Corneille : 1553-1640. Le thème de la vengeance*, éditions Honoré Champion, collection « Etudes et essais sur la Renaissance », Paris, 1994, p. 89.

⁴ Robert Bresson in QUEVAL Jean, *op.cit.*

Hélène est certes une Médée, qui a tout sacrifié pour son amant (c'est ce que nous apprend son confident Jacques) et qui se retrouve délaissée. Seulement son désarroi se transmet par le silence. Il eût été facile pour Bresson de transposer les descriptions de la Marquise, « Elle étouffait d'indignation et de rage »¹, par le jeu de Maria Casarès ou de reprendre les mots que l'hôtesse de Jacques lui prête : « Il n'est donc que trop vrai, s'écria-t-elle, il ne m'aime plus... »², « Je souffre, mais je ne souffre pas seule. Cruel homme ! j'ignore quelle sera la durée de mon tourment ; mais j'éterniserai le tien... »³. Ces dialogues qui révèlent la jalousie de la Marquise vis-à-vis de Mlle d'Aison auraient retenti comme les tourments de Médée qui sacrifie ses enfants pour se venger du père :

« Je suis sur le chemin et je vois le moment où mes ennemis subiront leur peine. [...] Ici pourtant je dois faire silence ne pouvant que pleurer sur l'ouvrage qui reste à faire de mes propres mains. Je tuerai les enfants, mes enfants. Nul ne pourra les sauver. »⁴

La vengeance, amplifiée par la démesure (l'*hubris*) des passions, engendre la douleur. « Telle est l'une des fonctions principales du monologue [...] : souligner que les passions sont la source de l'action tragique qui va être déployée sous nos yeux, tout en laissant entendre qu'elles sont de nature à l'entraver. »⁵

Cependant, Bresson évite les deux écueils du dialogue et de l'action funeste et prend du recul par rapport aux sentiments de frayeur et de pitié. Outre que le passé de Mme de La Pommeraye, qui, devenue veuve, se méfie des hommes avant de rencontrer le Marquis des Arcis, est une circonstance atténuante et pitoyable totalement oblitérée par Bresson, il condense les dialogues voire les rejette complètement quand il délivre un message trop clair sur le malaise d'Hélène. Il réduit la part du jeu de Maria Casarès, figée et muette quand la douleur la prend. Le cinéma a des moyens en plus de la littérature parce qu'il s'ancre dans la réalité, et des moyens au-dessus du théâtre car il peut filmer cette réalité de près, filmer les visages, les larmes. La douleur n'a plus alors besoin d'être dite, d'être exprimée par les mots. Dans une séquence toute en subtilité, Jean quitte Hélène assise sur son divan avec son chien, il oublie malencontreusement ses gants. La femme de chambre l'indique à Hélène et lui demande : « Je les lui remettrai demain ? », Hélène réplique : « Il ne viendra pas demain. » Son visage est imperturbable et ses mains caressent le chien comme si de rien n'était.

¹ DIDEROT Denis, *op.cit.*, p. 157.

² *Ibid.*, p. 135.

³ *Ibid.*, p. 157.

⁴ EURIPIDE : *Médée* in *Tragédies complètes I* (traduit par Marie Delcourt-Curvers), éditions Gallimard, collection « Folio classique », Paris, 1994, pp. 168-169.

⁵ FORESTIER Georges, *op.cit.*, p. 217.

Néanmoins, ce visage et ces mains, qui devraient réagir, trahissent par leur indifférence l'impalpable douleur mêlée de satisfaction (car sa machination se met en marche) et peut-être même plus, un sentiment indéchiffrable. Bresson arrive ainsi à

« un théâtre supérieur, un théâtre où l'analyse psychologique serait poussée si loin qu'il serait impossible aux comédiens de faire sentir aux spectateurs les sentiments qui les animent, tant ceux-ci seraient subtils. »¹

Il ajoute au demeurant un contrepoint supplémentaire à la tragédie en demandant à Maria Casarès de jouer son personnage, non pas en tragédienne, mais comme une comédienne pour revenir au pathétique. Sans être grotesque, il lui arrive de prendre quelques postures de femme fatale un peu exagérée : quand Hélène quitte Jacques devant son immeuble en lui tendant la main d'une manière assez théâtrale tandis qu'elle se plaint d'être fatiguée, quand elle décide d'organiser la mariage de Jean et s'assoit sur le tabouret du piano en s'inclinant légèrement d'un côté : « Jamais je ne me donnerai assez de mal pour être certaine de votre bonheur. » Elle est de la sorte bien souvent ironique. Elle se moque par exemple d'Agnès ; quand Mme D. lui apprend que sa fille a renoncé à la danse et à l'Opéra, elle persifle en souriant : « Elle a le succès. » Etant contrasté par les scènes où elle est silencieuse et immobile et ses pensées indéchiffrables, cet aspect comique du jeu la rend davantage tragique.

De plus, la violence paroxystique est éludée grâce à la fidélité au roman : le dénouement au cours duquel Jean pardonne à Agnès. Le film, en se terminant ainsi, a déconcerté plus d'un spectateur qui aurait souhaité voir le suicide d'Hélène pour que l'histoire soit réellement complète à leurs yeux². Ce désir montre bien que la passion d'Hélène est devenue l'enjeu de l'intrigue. Mais le refus de la mort déjoue du même coup les actions violentes du genre dramatique.

Enfin, là où Bresson, en disciple platonicien, se démarque le plus des tragédies antiques et surtout classiques (et rejoint le cinéma pur, celui qui capte le réel), c'est par ces éléments qui ne valent que par leur présence, leur insignifiance, les portes, la pluie, la cascade. Il refuse le signe. Or, le classicisme est le règne du signe ; le spectacle est la chose et la représentation est le signe d'où s'efface la référence à la mise en œuvre. La chose disparaît derrière le signe ; c'est le principe de l'imitation parfaite, idéaliste qui corrige les défauts de la

¹ CHARENSOL Georges in *Renaissance du cinéma français*, 1946, cité in *L'Avant-scène cinéma* n°196, *op.cit.*, p. 78.

² Se référer à SEMOLUE Jean : *Bresson*, Editions Universitaires, collection « Classiques du cinéma », Paris, 1960, p. 51.

nature par la vraisemblance et à laquelle Bresson échappe grâce à de simples éléments que seul le cinéma lui permettait d'enregistrer tels quels.

Il suffirait d'ailleurs de mettre en parallèle *Les Dames du bois de Boulogne* avec *The Shanghai gesture* de Josef Von Sternberg pour prendre conscience de ce passage de la tragédie à l'intimité tragique¹. Ainsi, ce film partage avec *Les Dames du bois de Boulogne* sa couleur tragique. Seulement, Bresson transforme la tragédie tandis que Sternberg s'y enfonce avec *maestria*. Mère Jin Sling est la riche et respectable propriétaire d'un casino à Shanghai, lieu de débauche et de violence absolues. Mais quand un commerçant, Sir Guy Charteris, décide de l'expulser en achetant les terres sur lesquelles le casino est construit, elle sort les griffes. Découvrant que le commerçant n'est autre que son ancien époux qui l'a vendue à des marins après avoir bénéficié de sa fortune, elle décide de se venger. Pour ce faire, elle parvient à dépraver la fille de Charteris, Victoria. On retrouve Médée et Hélène, prêtes à sacrifier des innocents dans leur soif de revanche.

Mais là où Bresson réduit, suggère, et modernise, Sternberg augmente et exalte le phénomène de démesure. En attestent les tenues et les coiffures extravagantes de Mère Jin Sling surnommée le « dragon impitoyable », sa démarche féline. Ces éléments pourtant nous renvoient à l'image d'Hélène, mais celle-ci est beaucoup plus épurée : une robe noire sans ostentation, une chevelure sombre sans ornements et une conduite solennelle. L'intrigue chez Sternberg est multiple et érige un panorama de personnages hauts en couleur. Bresson se contente des quatre personnages de Diderot. Le casino symbolise l'arène, la scène de théâtre, qui met aux prises l'individu avec la société (comme dans la tragédie grecque avec la cité). Le destin prend la forme du jeu. Un gong annonce les entrées en scène de Mère Jin Sling qui règne sur ce monde, régit « selon la volonté des Dieux » et qui se situe « hors du temps présent » comme l'indique le carton d'ouverture. Même incertitude des lieux chez Bresson, sauf que ce n'est pas un carton, ni un chœur antique qui l'expliquent mais le montage et les cadrages qui, ne dévoilant jamais la totalité des décors, coupent les lieux de leur réalité.

Comme Hélène, Mère Jin Sling détient le pouvoir parce qu'elle a l'argent. Happée par le jeu, Victoria perd ses sous, et seule Mère Jin Sling peut lui permettre de continuer à jouer en lui procurant des crédits. Ce qu'elle ne manque pas de faire pour corrompre la fille de Charteris. Alors que dans *Les Dames du bois de Boulogne*, Hélène sort Agnès de la débauche et l'entraîne vers la liberté sans le vouloir ; Mère Jin Sling perd Victoria. Or, la tragédie est

¹ Il n'est pas anodin de comparer Josef Von Sternberg et Robert Bresson, ils font partie avec Carl T. Dreyer des cinéastes que Gilles Deleuze analyse à la lumière de l'abstraction lyrique. Se référer à DELEUZE Gilles, *op.cit.*, pp. 158-166.

totale chez Sternberg puisque chaque héros commet une faute : Sir Guy Charteris ne s'occupe pas assez bien de sa fille qui se laisse aller à la dérive. Auparavant, il aura livré une femme au malheur et fait naître son désir de vengeance. Celle-ci, Mère Jin Sling, commet l'erreur d'utiliser Victoria dans ses plans, qui se révélera être sa fille. Dans l'impossibilité de la ramener sur le droit chemin, Mère Jin Sling préfère la tuer. Final-feu d'artifice, effrayant et pitoyable, puisque l'enchaînement causal d'événements se produit contre toute attente. Vrai coup de théâtre aristotélicien !

De plus, avec *The Shanghai gesture*, l'action prime sur les passions et les caractères, tout tend vers ce final explosif où la vérité éclate au grand jour. Le dialogue y est primordial qui nous dévoile à travers les récits de Mère Jin Sling et Charteris leur histoire, leur passé. Josef Von Sternberg ne s'intéresse pas aux sentiments de Mère Jin Sling mais à leur aboutissement, au dérèglement et à la folie qu'ils engendrent et qui débouchent sur des actes violents et démesurés comme le meurtre. Personne n'en sort vainqueur. Robert Bresson, en comparaison, ramène tout à la mesure. L'action n'est qu'un alibi pour étudier au plus profond la passion muette d'Hélène et ses interactions avec, d'une part, les autres personnages du récit et, d'autre part, la puissance transcendante essentielle à la tragédie. Robert Bresson recentre, intériorise et accomplit l'essence de la tragédie. Sternberg dilate, exacerbe et accomplit le drame. En fait, c'est comme si Bresson, dans son aspiration au cinéma pur, était contraint pour cela de purifier aussi le reste : la littérature et la nouvelle de Diderot, l'art dramatique et la tragédie des passions.

3- La vengeance d'Hélène.

Agnès semble à première vue le personnage qui a le plus changé du roman au film. Son caractère a pris chez Bresson une importance qu'il n'avait pas chez Diderot et qui, ici, a mué vers la vertu. Agnès est l'agneau, victime d'Hélène. Hélène du roman au film reste quasiment la même. Son caractère est inchangé, mais le personnage subit une transformation qui lui confère une ampleur qu'il n'a pas sous les traits de Mme de La Pommeraye.

De la sorte, Bresson la hisse à un niveau supérieur et la place au centre du monde mythologique qu'il crée : il en fait elle-même une figure mythique. A l'instar de l'intrigue, le personnage s'universalise et se rapproche de l'archétype. Mme de La Pommeraye est une simple marquise du XVIII^e siècle qui préfigure la Marquise de Merteuil de Choderlos de Laclos. Elle incarne un type de femme qui semble être né avec la littérature de l'époque du libertinage. A l'inverse, Hélène apparaît comme une véritable héroïne ; elle le déclare elle-

même : « Je peux être héroïque s'il le faut. » Atteinte par la démesure, elle va jusqu'au bout de ses pulsions ; elle est intemporelle et hiératique. Lors du tournage des *Dames du bois de Boulogne*, Maria Casarès se confiait à Paul Guth : « Au début, je me sentais l'âme grecque, dans ce crêpe satin. Maintenant j'en ai plein le dos de ce capuchon de veuve. »¹ La citation amuse mais éclaire aussi ce qui me semble être le statut particulier du personnage : à la fois, déesse et humaine.

« Tantôt la vengeance est un *désir* qui se rattache à la volonté humaine et que le destin n'approuve pas ; tantôt elle prend la forme d'une *colère divine* qui écrase les hommes ; le plus souvent, elle constitue un *devoir impérieux* ou une *passion forcenée* qu'impose la puissance transcendante. »²

Hélène convoque ces deux plans de la vengeance, humain et divin.

Déesse car elle est le démiurge d'une intrigue dont elle tire les ficelles : « Une femme au visage triangulaire, le front barré d'une immense épée, est le destin. Les marionnettes s'agitent. »³ Premièrement, elle fabrique le désir de Jean et le mène à l'amour. La légende veut que Vénus soit repoussée par Hippolyte alors qu'elle l'aime. Pour se venger, elle jette un sort à Phèdre afin qu'elle tombe amoureuse du jeune homme qui est également le fils de son époux ; ce qui scellera son destin funeste. Hélène, à la manière de Vénus, repoussée par Jean l'entraîne dans les bras d'Agnès par la manipulation. Jean reconnaît d'ailleurs à son ancienne amante « des charmes de magiciennes ». Elle fait d'Agnès une femme inaccessible, « On ne l'approche pas. On ne la tente pas. On n'arrive à rien » et donc un défi. Le défi s'intensifie car Agnès, farouche, résiste un premier temps à Jean. Elle se défend également contre Hélène dont elle pressent la perfidie sans pouvoir la comprendre ; ce qui l'amène à repousser Jean de plus belle. Cependant, cette résistance attise toujours un peu plus le désir de celui-ci : « Mais cette gêne, cette réserve, cette maladresse... cette fuite, c'était adorable. » Les tentatives d'Agnès sont toutes vaines, car Hélène a conditionné Jean pour que tous les refus de la demoiselle apparaissent comme les signes de sa candeur.

Néanmoins, si Hélène n'avait d'emprise que sur la passion de Jean, le personnage n'apparaîtrait pas aussi puissant et la vengeance ne pourrait être effective. A la vérité, elle contrôle aussi les dames dont elle vient au secours. En les sauvant de la ruine, en les logeant et les mettant à l'abri, elle leur crée des dettes sous le masque de la générosité. Elle domine Jean parce qu'elle connaît son âme, elle domine les dames grâce à l'argent. Par conséquent,

¹ Maria Casarès in GUTH Paul, *op.cit.*, p. 80.

² FORSYTH Elliott Christopher, *op.cit.*, p. 90.

³ ASTRUC Alexandre, *op.cit.*, p. 19.

Agnès ressort triomphante car elle représente à tout point de vue la femme incorruptible, Hélène n'a aucune emprise sur sa passion et sur son esprit tandis que Jean exprime la faiblesse même et l'homme dupe. Agnès est contrainte par l'argent et sa réputation. Ce qui est remarquable dans le film de Bresson par rapport au roman, c'est que Mme de La Pommeraye exige des dames la « soumission absolue, illimitée à [ses] volontés »¹ alors que dans *Les Dames du bois de Boulogne*, Hélène ne leur demande que de suivre ses conseils. Le réalisateur ne dit pas son pouvoir, il le suggère. Par exemple, après la première visite de Jean au square de Port-Royal, Agnès se sent obligée d'aller voir Hélène : « Convenez qu'il nous était difficile à ma mère et à moi de mettre un de vos amis à la porte sans vous consulter. » D'ailleurs, la puissance d'Hélène augmente parce qu'elle soutient Agnès dans sa démarche et lui apporte son aide. Elle gagne sa confiance et peut la tromper plus facilement. Cette dimension est absente du roman à cause de la complicité que les trois femmes entretiennent ; Hélène ici est plus cruelle et sacrifie une innocente.

Hélène prend la place de la puissance transcendante des tragédies car elle se présente comme la maîtresse du temps et de l'espace. Outre qu'elle fournit les indications chronologiques liées au passé ; à Jean : « Déjà, deux ans que nous avons décidé de vivre l'un pour l'autre. », à Mme D. : « Effacez trois ans sur la page de votre vie. » ; elle dirige les rencontres, allées et venues des uns et des autres. Chez Diderot, « le hasard voulut que ce fût lui-même [le marquis] qui invitât la marquise à aller voir le Cabinet du Roi. »², là où ils rencontreront les dames d'Aisnon. Dans le film, Hélène fabrique ce hasard de toute pièce. Elle donne d'abord rendez-vous aux dames près de la cascade. Ensuite, Jean vient déjeuner chez elle, il lui propose de l'emmener au spectacle, elle préfère sortir :

« JEAN.

Va pour la promenade... Où ?

HELENE.

N'importe où... Au Bois ? »

Elle incarne ce destin à tel point qu'elle commande, sans rien dire. La séquence où Jean vient prendre le thé chez elle l'illustre fort bien. Hélène constate ironiquement que Jean n'est plus effrayé par l'heure du thé, en sachant très bien qu'il vient chez elle dans l'espoir de rencontrer Agnès. Elle feint de délivrer l'adresse des dames sans le vouloir ; fort de cette

¹ DIDEROT Denis, *op.cit.*, p. 142.

² *Ibid.*, p. 144.

information, Jean la quitte et lui dit « A demain ! ». C'est la séquence des gants qu'Hélène clôt par une prémonition : « Il ne viendra pas demain... »

Comme les dieux, elle a ses attributs : le piano sur lequel elle joue le thème de la vengeance de Grünenwald et qui pourrait être la métaphore de la manipulation. Etymologiquement, manipuler signifie « conduire par les mains », comme le piano répond au doigté d'Hélène. Le second attribut, le téléphone, permet à Hélène de donner ses rendez-vous et on le retrouve dans plusieurs séquences. Au bout du fil, elle donne le premier rendez-vous aux dames, après quoi, elle les appelle pour manifester sa joie. Dans le roman, que Mme de La Pommeraye n'ait rien « de plus pressé que de témoigner à nos dévotes combien elle était satisfaite de la manière dont elles avaient rempli leur rôle »¹ n'a rien d'étonnant à cause de leur complicité. Dans le film, les dames du bois ne comprennent pas :

« MME D.

Hélène est contente.

AGNES.

Contente de quoi ? »

Le personnage s'entoure de mystère et devient une instance divine que les humains ne peuvent saisir. Hélène se sert encore du téléphone pour inviter les dames à dîner, et enfin, une dernière fois, dans une séquence admirable. Mme D. et Agnès sont devant Hélène qui converse avec Jean au téléphone. Les dames ne savent pas qui est à l'appareil, Jean ne soupçonne pas leur présence à côté d'Hélène et celle-ci de lui répliquer : « Je m'occupe de vous. Je ne m'occupe même de rien d'autre... » En effet, toutes ses pensées et sa passion sont dirigées vers lui, dont elle ne rêve plus que de se venger. Ironie de la situation : elle est précisément en train de refermer son piège sur Agnès présente dans la salle !

Toutefois, Hélène a beau avoir « l'âme grecque », elle reste la veuve en capuchon qui n'arrive pas à faire le deuil de son amour. Son désir reste une volonté humaine que le destin n'approuve pas comme en atteste le final. Sa passion est imposée par une puissance transcendante, une *nécessité impérieuse*. Mais elle échouera, son orgueil et sa douleur la dévorent. Elle suscite elle-même le sentiment de jalousie qu'elle éprouve à l'égard d'Agnès, en rendant Jean toujours plus fou d'amour. Ses atours de déesse tombent quand la souffrance se fait entendre ; « Comme vous l'aimez... » constate-t-elle la voix tremblante. Ils s'estompent définitivement avec elle, une fois la vengeance consommée. Hélène représente pendant tout le film une instance divine pour les autres personnages, mais elle est, à la fin,

¹ *Ibid.*, p. 149.

elle-même rattrapée par cette transcendance qui est au-dessus d'elle et qui s'oppose à ses desseins. Hélène représente la Reine de l'échiquier, un pion, rien de plus.

Maria Casarès prête son allure fière, espagnole, et son jeu à ce rôle et en donne une fabuleuse composition qui renforce son hiératisme. Elle est d'ailleurs beaucoup moins convaincante, à la même époque, en épouse délaissée et un peu faible dans *Les Enfants du paradis*. Maria Casarès semble faite pour les rôles de noble dame. En 1945, sa carrière au théâtre débute, mais par la suite elle deviendra une des grandes tragédiennes françaises, interprétant Lady McBeth, Phèdre et Médée.

Chez Bresson, Maria Casarès demeure le plus souvent figée, bien plus qu'une statue. Les sculptures de Houdon comme de Rodin s'animent d'une vie que tracent les nervures du corps, le drapé des voiles. Toute de noire vêtue, Hélène quand elle est immobile n'a jamais un pli visible sur sa robe, ni même le vent dans les cheveux. Le désamour de Jean la tue, on la voit couchée dans son lit, inerte, puis sa soif de vengeance la relève : Hélène est un mort-vivant, une créature d'un autre monde. Le feu couve sous la glace. Le dernier plan où on la voit est à ce titre très représentatif. En plan serré taille, à travers la portière de la voiture, Maria Casarès se pétrifie, son regard est vide, ses yeux ne voient plus Jean devant elle : la vengeance qui la maintenait vivante est consommée, elle retourne au chaos.

Ses regards et ses sourires fourbes de comédienne à Agnès la rendent redoutable, cruelle et toute-puissante. Quand elle la contemple danser au music-hall en crachant la fumée de sa cigarette, elle personnifie les descriptions de Jacques à propos de Mme de La Pommeraye : « Quel diable de femme ! Notre hôtesse, ma frayeur redouble. »¹ Agnès la craint ; dans la séquence des boucles d'oreilles, c'est par son regard terrifié quand elle ouvre la porte qu'on devine Hélène avant même qu'elle n'entre dans le champ. Ses regards perdus envers Jean dévoilent également sa souffrance et lui restituent le charme des pauvres âmes. Bresson ignore le passé malheureux de Mme de La Pommeraye, on ne saura rien d'Hélène sinon qu'elle a tout sacrifié pour Jean (selon la formule de Jacques) sans plus de détails. Le sacrifice d'Hélène qui s'est entièrement donnée à son amant n'est pas clairement défini, mais il est ressenti.

Maria Casarès adopte dans ce film une démarche lourde, emprunte de solennité. Une démarche à la fois lente, difficile et majestueuse qui s'oppose en tout point à la légèreté d'Agnès la danseuse. Le passé d'Agnès ne nous est pas dissimulé, elle peut donc s'alléger de ce poids. Hélène, au contraire, le cache sous des fourrures épaisses et des capes qu'elle pare

¹ *Ibid.*, p. 155.

de lourds bijoux, et s'enveloppe de mystère. Agnès s'envole, Hélène « prend Racine ». Elle semble porter en elle le mythe et la passion de ses illustres aînées, Médée et Hermione. A cet égard, quand Agnès se pare de grossières boucles d'oreilles, Hélène débarque et lui ordonne de les enlever aussitôt : elle allège Agnès d'un poids qu'elle seule peut et doit porter. On le remarque aussi dans la séquence où elle gravit les marches de l'escalier de Mme D. Sous son capuchon, elle évoque l'image de la faucheuse. « Nous sommes tous des anges » dit-elle, dans son cas, un ange de la mort qui vient chercher sa proie. D'ailleurs, marqué sans doute par l'aura de Maria Casarès dans *Les Dames du bois de Boulogne*, Jean Cocteau lui donnera en 1949 le rôle de la Princesse, soit la mort d'Orphée dans son film éponyme.

Enfin, on ne peut s'empêcher de comparer Hélène au démiurge Bresson, l'artiste qui obéit lui aussi à une *nécessité intérieure* et impérieuse. Dans ses *Notes*, il écrira « Cinématographe, art militaire. Préparer un film comme une bataille. »¹ et « aux tactiques de vitesse, de bruit, opposer des tactiques de lenteur, de silence. »² On pense forcément à la stratégie qu'Hélène met en place contre Jean qui veut tout et tout de suite. Grâce à la force de caractère d'Agnès et à l'insu de celle-ci, Hélène le contraint à attendre. Agnès représente le modèle que sculpte Hélène pour Jean. A propos des siens, Bresson déclare : « Réduire au minimum la part de sa conscience. Resserrer l'engrenage dans lequel il ne peut plus ne pas être lui et où il ne peut plus rien faire que d'*utile*. »³ C'est exactement ce qu'Hélène fait subir à Agnès : la complice Mlle d'Aison a conscience de jouer le jeu, Agnès ne sait pas qu'elle fait office de pion. Elle le sent mais l'étau d'Hélène se resserre sur elle, et, en gardant cependant son intégrité (ce qui lui apportera le salut), elle ne fait plus rien que d'*utile* à la vengeance d'Hélène. Finalement, elle se dévoile telle qu'elle est à Jean, et c'est ce que Bresson cherche avec ses modèles.

¹ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 30.

² *Ibid.*, p. 64.

³ *Ibid.*, p. 59.

III DE L'ACTEUR À L'ÊTRE :

Au cinéma, l'acteur est l'élément humain visible à l'écran, celui qui attire le regard par sa ressemblance avec le spectateur. Il est également le premier élément importé du théâtre. Etymologiquement, le mot provient du latin, *actor* : « celui qui fait, qui agit »¹. Autrement, le mot correspondant en grec ancien, *upokrités*, signifie « celui qui répond »². L'acteur est donc avant tout une personne qui agit, une personne en mouvement, et qui répond, d'une part, aux instructions d'un metteur en scène de théâtre ou de cinéma, d'autre part, aux répliques d'un partenaire. Paroles et actes le définissent. Élément humain en effet, mais pas seulement. L'acteur ne se satisfait pas d'exister, d'être là ; il joue. A ce point que Jacqueline Nacache s'amuse à préciser « l'acteur aime à se montrer et à se raconter ; même en coulisses, il reste du côté du spectacle et de l'exhibition, du glamour et de l'anecdote. »³ Le comédien, selon Gabriel Dufay, est un grand *in-fans*⁴, un enfant, être inadapté au réel. Cependant, la notion de jeu ne doit pas se rattacher qu'au domaine de l'enfance ; au théâtre, il permet de perfectionner la nature. Diderot dans son essai *Paradoxe sur le comédien*, dit d'un acteur qu'il « avait le masque de ces différents visages. Ce n'était pas naturellement, car Nature ne lui avait donné que le sien ; il tenait donc les autres de l'art. »⁵

¹ NACACHE Jacqueline : *L'Acteur de cinéma*, éditions Nathan, collection « Nathan cinéma », Paris, 2003, p. 13.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ Gabriel Dufay, comédien, a fait rééditer *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, agrémenté d'un entretien avec Denis Podalydès. C'est dans sa préface qu'il emprunte au philosophe et psychanalyste, Jean-Bertrand Pontalis, le terme d'*in-fans* pour définir l'acteur. Se référer à DIDEROT Denis : *Paradoxe sur le comédien* (précédé d'un entretien, DUFAY Gabriel, PODALYDES Denis : *L'Acteur et le paradoxe*) éditions des Belles Lettres / Archimbaud, Paris, 2012, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 144.

En conséquence, le comédien participe à une amélioration de sa personne, à sa propre transformation. « C'est à la nature à donner les qualités de la personne, la figure, la voix, le jugement, la finesse. C'est à l'étude des grands modèles, à la connaissance du cœur humain, à l'usage du monde, au travail assidu, à l'expérience et à l'habitude du théâtre, à perfectionner le don de nature. »¹ Le jeu est un exercice, un acte soumis à la réflexion et à la pensée, à l'intelligible. L'acteur ne va pas de soi ; et d'ailleurs Diderot oppose ce qu'il nomme comédien de nature, qu'il considère comme un mauvais acteur car il ne s'est pas transformé, au comédien *insensible* qui, parce qu'il ne sent rien, pourra incarner n'importe quel personnage : « Et peut-être est-ce parce qu'il n'est rien qu'il est tout par excellence, sa forme particulière ne contrariant jamais les formes étrangères qu'il doit prendre. »² La métamorphose représente donc la base du métier d'acteur.

Au théâtre, outre qu'il doit endosser tout au long de sa carrière plusieurs rôles, la transformation est d'autant plus effective que le comédien joue son personnage, en chair et en os, devant les spectateurs. Sa présence doit perpétuellement se doubler au fil du spectacle, rester vrai dans le vrai du théâtre, c'est-à-dire lorsque tout est faux. Autrement, les comédiens peuvent décider entre deux représentations d'améliorer telle ou telle partie de leur jeu, la transformer. Ce n'est pas le cas au cinéma, Robert Bresson le note : « Le jeu de l'acteur est définitif, intransformable. Il reste ce qu'il est. »³ Définitif car il a déjà subi la métamorphose qui est enregistrée de façon irrévocable par la caméra. En ce sens, pour Bresson,

« Un film ne peut pas être un spectacle, parce qu'un spectacle exige la présence en chair et en os. Cependant, il peut, comme dans le théâtre photographié ou CINEMA, être la reproduction photographique d'un spectacle. Or la reproduction photographique d'un spectacle est comparable à la reproduction photographique d'une toile de peintre ou d'une sculpture. [...] Elle ne crée rien. »⁴

De surcroît, l'acteur de cinéma n'a pas la même liberté, ni la même maîtrise qu'au théâtre : il ne peut se soustraire à l'autorité du réalisateur qui a loisir de recommencer une scène tant qu'il n'aura pas obtenu de prise adéquate à ses vœux. Au cinéma, l'acteur se trouve coincé dans un cadre, et peut être filmé et vu de près ; ses gestes s'ils sont trop emphatiques dépasseront le cadre, et paraîtront exagérés. Ce fut, dès l'apparition de l'acteur à l'écran, une nécessité que d'adapter son jeu au studio, à la caméra, aux projecteurs qui l'entourent et l'éclairent de telle ou telle manière qu'il ne puisse exécuter certains mouvements.

¹ *Ibid.*, p. 113

² *Ibid.*, p. 144.

³ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 109.

⁴ *Ibid.*, p. 18.

Au théâtre, Diderot prône l'excès :

« Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre être vrai. Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature ? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait que le commun. Qu'est-ce donc que le vrai de la scène ? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète et souvent exagéré par le comédien. Voilà le merveilleux. »¹

Le cinéma ne peut pas s'y soumettre sous peine de toucher au grotesque. Les réalisateurs ont alors cherché un entre-deux, un jeu plus naturel, moins ample. « Ce qui dure, c'est le paradoxe dans lequel est pris l'acteur de cinéma, à la fois dans le théâtre et hors de lui, actif et agi, mutique et bavard. L'acteur est, historiquement, une tension, une déchirure, une sorte de monstre »². Bresson traitera ainsi le cinéma qui emploie des comédiens avec un jeu dit naturel, de « théâtre bâtard »³ et règlera violemment ce dilemme dans son *cinématographe* :

« Pas d'acteurs.

(Pas de direction d'acteurs.)

Pas de rôles.

(Pas d'étude de rôles.)

Pas de mise en scène.

Mais l'emploi de modèles, pris dans la vie.

ETRE (modèles) au lieu de PARAITRE (acteurs). »⁴

Bresson revient en quelque sorte aux sources, à la naissance du cinéma. Les premiers acteurs, dans les vues des frères Lumière, n'en étaient pas⁵. Le cinéma en prenant le théâtre pour modèle s'est embourgeoisé⁶, et Robert Bresson entend bien le dépouiller de ses atours décoratifs. Se posent alors deux problèmes. D'une part, il convient d'analyser quelle distinction Bresson fait entre acteur de cinéma et modèle (dont il emprunte le terme à la peinture). D'autre part, il s'agit d'étudier dans ses deux premiers longs-métrages le jeu des comédiens, auxquels il fait encore appel, qui l'aura poussé à se débarrasser totalement de leur présence.

¹ DIDEROT Denis, *op.cit.*, p. 124.

² NACACHE Jacqueline, *op.cit.*, p. 17.

³ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ A ce propos, se référer à NACACHE Jacqueline, *op.cit.*, pp. 15-16.

⁶ C'est ce que déclare Bresson : « Avec les siècles, le théâtre s'est embourgeoisé. Le CINEMA (théâtre photographié) montre jusqu'à quel point. » BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 78.

1- L'acteur de cinéma et le modèle bressonien.

Premier constat, l'acteur de cinéma est un fantôme : « *Star system* où hommes et femmes ont une existence de fait (fantomatique). »¹ Diderot disait déjà en parlant du comédien de théâtre que son talent consiste à « imaginer un grand fantôme et de le copier de génie. »² Or, justement, au théâtre ce fantôme prend vie, chair, par la présence de l'acteur. Le dramaturge crée un concept abstrait que le comédien concrétise. Au cinéma, l'acteur matérialise le personnage d'un scénariste au tournage, mais la captation sur pellicule transforme sa présence en absence. Ce n'est plus l'acteur que le spectateur regarde dans la salle obscure, mais son image, « *analogon* électrique, vestige de quelque chose qui a vécu, bougé, souri, pleuré devant la caméra, mais dont il ne reste presque rien »³. Pour Bresson, il s'agit donc de prendre ce fragment de réel qu'est l'être humain, tel qu'il est, sans le garnir pour qu'il puisse renaître par la magie du montage. « Modèles. Ce qu'ils perdent en relief apparent pendant le tournage, ils le gagnent en profondeur et en vérité sur l'écran. Ce sont les parties les plus plates et les plus ternes qui ont finalement le plus de vie. »⁴ On voit bien là qu'il tente de retourner la situation : l'acteur doué d'intentions (quant à son jeu) devient sur l'écran une matière définitivement sans intention ni subjectivité, un fantôme. Fort de ce constat, Bresson inverse le processus, il fait de son modèle, un objet pur, abstrait, sans intelligence, comme un trait, un rythme, une couleur : le modèle, en peinture, ne pense pas, il pose. Le montage permettra alors une transformation qui n'a pas encore eu lieu et fera vivre le personnage au sein du film.

Bresson qui n'aime rien d'autre que la simplicité ne peut que rejeter l'acteur, élément le plus complexe d'un film (et sans doute le plus difficile à manipuler). Car l'acteur est multiple. Au moins, est-il toujours double. Quand Diderot fait l'éloge de la comédienne La Clairon, il écrit : « Elle peut, en suivant son rêve de mémoire, s'entendre, se voir, se juger et juger les impressions qu'elle excitera. Dans ce moment, elle est double : La petite Clairon et la grande Agrippine. »⁵ Bresson observe également :

« Pour un acteur, il ne faut pas être soi-même, il faut être un autre. Il se passe alors une chose très bizarre : cet appareil qu'est la caméra prend tout, n'est-ce pas, c'est-à-dire

¹ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 49.

² DIDEROT Denis, *op.cit.*, p. 145.

³ NACACHE Jacqueline, *op.cit.*, p. 11.

⁴ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 75.

⁵ DIDEROT Denis, *op.cit.*, p. 116.

qu'elle prend l'acteur qui est lui-même et un autre à la fois. Si on veut bien regarder cela de très près, on voit immédiatement qu'il y a du faux : le résultat n'est pas vrai. »¹

En fin de compte, pour lui, l'acteur au cinéma est comme le Paon d'Apollinaire : quand il fait la roue, il « apparaît encore plus beau Mais se découvre le derrière. »² La supercherie ne fonctionne pas car la caméra capte automatiquement le réel, à la fois le personnage et la personne.

Bresson refuse également le manque d'anonymat (« X, célèbre star, aux traits archiconnus, trop intelligibles. »³) et la *persona* de l'acteur, c'est-à-dire tout le sous-texte des personnages qu'un comédien a incarnés et qui le dotent d'une sorte d'aura et d'un contexte culturel auprès du public.

« Admettre que X soit tour à tour Attila, Mahomet, un employé de banque, un bûcheron, c'est admettre que X joue. Admettre que X joue, c'est admettre que les films où il joue relèvent du théâtre. Ne pas admettre que X joue, c'est admettre que Attila = Mahomet = un employé de banque = un bûcheron, et c'est absurde. »⁴

Le *cinématographe*, comme l'alchimie, est une science précise, mathématique. L'élimination de l'acteur apparaît comme une conséquence logique de la recherche bressonienne sur le réel et la nature.

Du coup, le réalisateur affirme : « Il ne s'agit pas de jouer « simple », ou de jouer « intérieur », mais de ne pas jouer du tout. »⁵ Dans son essai, Diderot écrit : « Un moyen sûr de jouer petitement, mesquinement, c'est d'avoir à jouer son propre caractère. Vous êtes un tartuffe, un avare, un misanthrope, vous le jouerez bien ; mais vous ne ferez rien de ce que le poète a fait ; car il a fait, lui, le Tartuffe, l'Avare et le Misanthrope. »⁶ Bien au contraire, Bresson cherche l'anonyme qui soit à la fois unique et commun, aussi bien la personne qu'une personne. Le modèle est un, singulier, et Bresson recommande à ceux qu'il choisit de ne plus

¹ BRESSON Robert : « Propos de Robert Bresson », revue *Cahiers du cinéma* n°75, octobre 1957, p. 4-5.

² « Le Paon

En faisant la roue, cet oiseau,
Dont le pennage traîne à terre,
Apparaît encore plus beau,
Mais se découvre le derrière. »

APOLLINAIRE Guillaume : *Le Bestiaire* [1920] in *Alcools*, éditions Gallimard, collection « Poésie », Paris, 2004, p. 171.

³ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 84.

⁴ *Ibid.*, pp. 25-26.

⁵ *Ibid.*, p. 99.

⁶ DIDEROT Denis, *op.cit.*, p. 140.

faire de cinéma après avoir tourné avec lui¹. Car aussitôt qu'ils apparaissent à nouveau à l'écran dans un rôle, ils exhument le souvenir de leur personnage dans les films de Bresson et deviennent multiples, pluriels².

Le modèle est « Mouvement du dehors vers le dedans. (Acteurs : mouvement du dedans vers le dehors.) »³ Par conséquent, le cinéaste remet en cause l'expressivité des comédiens alors que le modèle renferme son essence en lui. « L'important n'est pas ce qu'ils me montrent mais ce qu'ils me cachent, et surtout *ce qu'ils ne soupçonnent pas qui est en eux.* »⁴ Le modèle ne se connaît pas, il est une énigme pour lui-même autant que pour le spectateur. Enfoui en lui-même, il demeure un mystère ; ce qui équivaldrait à dire qu'il est anti-narratif, anti-dramatique. Il représente lui-même une ellipse qui échappe au récit du film.

Il est notable d'ailleurs que Bresson choisit la plupart du temps des adolescents qui se cherchent et qu'il construit avec eux une relation particulière, notamment semble-t-il avec les jeunes filles. Anne Wiazemsky et Dominique Sanda ont débuté leur carrière au cinéma avec Bresson alors qu'elles avaient respectivement dix-sept et seize ans. Elles reconnaissent au cinéaste de les avoir sinon révélées à elles-mêmes, du moins aidées dans leur quête d'identité⁵. Encore une fois, le modèle constitue l'antithèse de l'acteur. A cet égard, Diderot déclare que l'âge fait le grand comédien, car seules l'expérience et la distanciation permettent d'incarner un personnage avec perfection sans le sentir. Au contraire, la jeunesse trop emportée, trop passionnée tendra à jouer « avec ses entrailles » au lieu de jouer avec son cerveau⁶.

Au cinéma, l'acteur se pare d'un jeu plus naturaliste qu'au théâtre parce que la proximité des gros plans l'oblige. Mais ce jeu se démode très facilement avec le temps : « Le naturel [...] ne peut se protéger du vieillissement, car il dépend étroitement du culturel,

¹ Se référer aux propos d'Anne Wiazemsky et Humbert Balsan in Collectif : *Hommage Robert Bresson, op.cit.*, p. 14 et pp. 23-24.

² A ce propos, on aurait aimé savoir ce que Bresson pensait de l'hommage que lui a rendu Jacques Demy dans son film *Lola* (1961). Elina Labourdette y joue le rôle de Mme Desnoyers, mère solitaire, qui fut danseuse. Au cours du film, sa fille Cécile dévoile une photographie de sa jeunesse qui montre en fait Agnès des *Dames du bois de Boulogne* dans sa tenue de danse au music-hall. Demy ressuscite ainsi un souvenir cinématographique dans un film qui est bien loin de la vision d'un Bresson sur le cinéma. D'ailleurs, ce dernier ne comprenait pas qu'on puisse faire un film comme *Les Parapluies de Cherbourg*. C'est Anne Wiazemsky qui délivre ce détail : « Mag Bodard était la productrice de *Au hasard Balthazar*, et elle produisait au même moment *Les Parapluies de Cherbourg*. Elle nous en parlait quand elle venait déjeuner avec nous. Et le soir, Bresson commentait le récit de Mag Bodard, avec une totale incompréhension : « Alors, comme ça, il y a des gens qui chantent, qui vendent des parapluies ? » Ce n'était pas du mépris, il estimait simplement qu'il n'avait rien à voir avec tout cela. » *Ibid.*, p. 4.

³ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁵ Collectif : *Hommage Robert Bresson, op.cit.*, pp. 12-14.

⁶ DIDEROT Denis, *op.cit.*, p. 127.

renvoyant à des compositions du corps, de l'expression et du geste qui évoluent. »¹ Bresson l'observe dans ses *Notes* : « Les films de CINEMA sont des documents d'historien à mettre aux archives : comment jouait la comédie, en 19.., M. X, M^{lle} Y. »² Certains comédiens cherchent à se détacher de ce ton naturel qui se dégrade, en allant au contraire dans l'excès théâtral qui va déréaliser le jeu, le confiner à l'archétype. C'est ce qu'on appellera les monstres sacrés, comme au théâtre³. Bresson, lui, ne va pas aller dans ces excès qu'il juge inopportuns dans son *cinématographe*. « Le théâtre est un art extérieur et décoratif »⁴ déclare-t-il lors d'un entretien pour l'ORTF. Or, le cinématographe s'oriente vers le réel et utilise comme matière première non pas l'acteur mais l'homme⁵. Il faut de ses modèles retrouver la nature, « ce que l'art dramatique supprime au profit d'un naturel appris et entretenu par des exercices. »⁶ Une fois de plus, Bresson se dirige vers l'essentiel. Les modèles doivent ne « plus rien faire que *d'utile* »⁷ pour regagner les chemins qui mènent au Beau.

Le cinéaste en quelque sorte applique à ses modèles, l'esprit *mingei* du Japon. Soetsu Yanagi, écrivain et collectionneur nippon, invente ce terme le 28 décembre 1925 en contractant les mots *minshu* « peuple » et *kogei* « artisanat ». « L'artisanat populaire », sur lequel il écrit un manifeste, doit porter toute son attention sur la qualité d'usage des objets du quotidien, vêtements, meubles, vaisselle... Il s'agissait pour Yanagi de s'éloigner des objets contemporains tournés soit vers le mercantilisme, soit vers les caprices de goûts. L'artisanat d'art aristocratique était perverti et misait sur l'apparence, l'ornement inutile⁸. L'artisanat populaire s'y opposait farouchement : « La roublardise, la perversité, le luxe, voilà ce que les objets *mingei* doivent à tout prix éviter ; le naturel, la droiture, la simplicité, la solidité, la sûreté, telles sont les caractéristiques du *mingei*. L'artisanat populaire honnête, tel est en un mot son visage. Sa beauté sourd de son honnêteté vers l'usage : nous pourrions l'appeler beauté de la santé, beauté de l'ordinaire. »⁹ De l'éthique de Yanagi à la morale de Bresson, il

¹ NACACHE Jacqueline, *op.cit.*, p. 56.

² BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 19.

³ D'ailleurs, Jean Cocteau qui fait partie des cinéastes qui ont poussé le jeu au cinéma vers l'exagération, l'emphase, a écrit une pièce de théâtre en 1940 intitulée *Les Monstres sacrés* où l'on retrouve dans la distribution Jany Holt, la Thérèse de Bresson...

⁴ Entretien avec Roger STEPHANE : « Pour le plaisir », ORTF, 1966, cité in BRESSON Robert : *Bresson par Bresson. Entretiens 1943-1983* (rassemblés par Mylène Bresson), éditions Flammarion, Paris, 2013, p. 200.

⁵ *Ibid.*, p. 204.

⁶ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 20.

⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁸ Se référer à l'ouvrage collectif (sous la direction de Germain VIATTE) : *L'Esprit mingei au Japon*, éditions Actes Sud / musée du quai Branly, Arles / Paris, 2008, 143 p.

⁹ YANAGI Soetsu : « L'idée du Mingei » [« *Mingei no Shushi* », 1933, traduit du japonais par Anne Bayard-Sakai] in Collectif (sous la direction de Germain VIATTE), *op.cit.*, p. 14.

n'y a qu'un pas. D'ailleurs, le metteur en scène déclarait en parlant de son travail : « Un bon artisan aime la planche qu'il rabote. »¹

Enfin, l'acteur de cinéma s'identifie par un visage, des paroles et des gestes, qu'il joue dans un registre naturaliste ou excessif. Son visage représente la partie la plus haute, la plus importante et la plus signifiante. Par le truchement du gros plan, « le cinéma a tout loisir d'amplifier la vieille sorcellerie qui permet de lire l'âme sur les visages »² comme le dit Jacqueline Nacache. Le spectateur lit sur la figure de l'acteur le récit qui se dessine dans l'expression du regard, sa direction, dans le sourire ou la moue de la bouche. Ceci reste pourtant un masque auquel le comédien se sera efforcé de faire croire. Le visage est à la fois don et refus. Il donne son caractère au personnage, mais la parole peut venir en contrepoint complexifier son interprétation.

A cela, Robert Bresson oppose les gestes, les regards et le silence. Il remplace le visage par de brefs regards ou le plus souvent par l'acte des mains, des pieds, beaucoup moins signifiants. Les modèles bressoniens parlent peu, d'une voix monocorde, où les syllabes sont toutes égalisées. Les gestes semblent réglés au millimètre, et Bresson peut faire répéter une prise des dizaines de fois pour obtenir le déclic. « *Tout mouvement nous découvre* (Montaigne). Mais il ne nous découvre que s'il est automatique (non commandé non voulu). »³ Les modèles n'ont pas le droit de sentir, de penser, ils obéissent telles des machines. Bresson, contrairement à Racine et à Diderot, ne poursuit pas l'embellissement de la nature mais justement la nature elle-même. « D'ailleurs, vous me parlez d'une chose réelle, et moi, je vous parle d'une imitation ; vous me parlez d'un instant fugitif de la nature, et moi, je vous parle d'un ouvrage de l'art, projeté, suivi, qui a ses progrès et sa durée. »⁴ Le personnage de Diderot s'oppose ici à Bresson qui cherche précisément à saisir un « instant fugitif de la nature » avec la caméra.

2- Les êtres hybrides des *Anges du péché* et des *Dames du bois de Boulogne*.

Bresson n'est pas arrivé à ses conclusions quant à la place de l'acteur au sein du *cinématographe* sans flottement. Ses deux premiers longs métrages, au contraire, prouvent que son choix procède d'une mure réflexion et d'une étude du jeu. En effet, pour *Les Anges du péché* comme pour *Les Dames du bois de Boulogne*, Bresson fait appel à des comédiens et

¹ « Enquête sur le cinéma français », revue *Je suis partout*, 10 septembre 1943 in BRESSON Robert : *Bresson par Bresson*, *op.cit.*, p. 25.

² NACACHE Jacqueline, *op.cit.*, p. 47.

³ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 130.

⁴ DIDEROT Denis, *op.cit.*, p. 126.

pas n'importe lesquels. La distribution du premier film ne manque pas de prestige. Les anges sont interprétés par des vedettes : Jany Holt qui venait de tourner dans *Le Baron fantôme* (1942) sur un scénario de Cocteau, Renée Faure, apparue en 1941 dans le film de Christian-Jaque, *L'Assassinat du père Noël*, Sylvie, comédienne expérimentée qui avait tourné avec Marcel L'Herbier et Julien Duvivier et enfin Mila Parély, qui avait joué dans *La Règle du jeu* de Renoir (le film d'acteur par excellence, comme son titre l'indique). Quant aux *Dames du bois de Boulogne*, si Maria Casarès et Elina Labourdette n'étaient qu'aux débuts de leur carrière cinématographique, on sait par la bouche de Jean Cocteau¹ que Bresson avait envisagé Jean Marais et Alain Cuny, respectivement vedettes de *L'Eternel Retour* en 1943 et des *Visiteurs du soir* en 1942 (les deux grands succès du cinéma sous l'Occupation). A cette époque, Bresson ne rejette pas les grands acteurs mais c'est parce qu'il ne les a pas encore éprouvés. Il ne rejette pas non plus le théâtre : le générique des *Anges du péché* met bien en exergue les actrices de la Comédie française et dans son journal sur *Les Dames du bois de Boulogne*, Paul Guth précise : « Bresson veut des personnages en noir dans des décors blancs. Des personnages de tragédie jouant devant un rideau. »²

Par ailleurs, il ajoute : « Surprise du profane. Le cinéma serait-il l'art de l'irréel ? On ne répète pas, on joue, comme on pourrait le faire sur une scène. L'œil de la caméra représente le monstre aux cent yeux, le public, l'Argus impitoyable qui décèlera manques et faiblesses. »³ Le journaliste est en fait fasciné, sur le tournage, par la fausseté théâtrale du cinéma que Bresson rejettera précisément dans son *cinématographe* ! Le jeu s'affiche clairement. Néanmoins, si Bresson ne le supprime pas, comment ce jeu se constitue-t-il dans ces deux films ? On remarque d'emblée que Bresson ne cherche ni un registre de la démesure, ni un registre naturaliste. Il tend vers un jeu cinématographique qui lui soit propre, et qui apparaît ici assez paradoxal...

En effet, soulignons que Bresson n'a réalisé qu'un moyen-métrage burlesque *Les Affaires publiques* en 1933 avant *Les Anges du péché*. Il débute et découvre un terrain qui ne lui est certainement pas encore tout à fait familier. D'après les témoignages de Renée Faure, la direction était hésitante : « Il n'avait aucune idée du théâtre et du cinéma, il ne savait pas du tout de quoi il était question. Alors pour diriger les comédiens, ça donnait des résultats surprenants, qui se sont souvent terminés mal. »⁴ L'actrice souligne alors la présence

¹ Se référer à GUTH Paul, *op.cit.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 71.

³ *Ibid.*, p. 131.

⁴ Renée Faure citée dans le documentaire *Les Anges, 1943. Histoire d'un film* d'Anne WIAZEMSKY, production Entracte, France, 2004, 51 min.

nécessaire de Philippe Agostini, le chef opérateur, qui sauvait souvent la situation. Ce que les propos de Max Douy, le chef décorateur des *Dames du bois de Boulogne*, corroborent, autant pour *Les Anges du péché* où Bresson était maintenu selon lui par Tual (producteur) et Bruckberger (conseiller au tournage) que pour le second long-métrage : « Il ne savait pas exprimer ce qu'il voulait aux comédiens. »¹

Mais à lire les discours du cinéaste, aussi débutant soit-il, il semblerait que ce soit sa vision déjà singulière de la mise en scène qui gênait ses collaborateurs. En 1943, il disait à propos des acteurs : « Il faut les choisir, les guider, leur demander d'agir et non de jouer. »² Il confiera plus tard qu'il avait laissé la distribution au soin du producteur et qu'il s'était retrouvé « tout à coup, en train de tourner, en face d'actrices avec qui ça n'allait pas. [...] Pour tout simplifier, Tual suppliait chaque matin les actrices de ne pas m'écouter. »³ Bref, ce que les professionnels prenaient chez Bresson pour un manque de pratique provenait au contraire d'idées déjà bien précises sur l'art cinématographique.

Le jeu semble paradoxal sans doute parce que Bresson donne des informations contradictoires à ses acteurs. Dans son entretien avec Anne Wiazemsky, Renée Faure imite Bresson : « Je voudrais que ce soit un peu plus violent tout en l'étant moins. »⁴. Elle précise encore, qu'après reprise de la scène, il rajoutait : « Je voudrais que ce soit un peu moins violent tout en l'étant plus. »⁵ Le parallèle avec le tournage des *Dames du bois de Boulogne* est inévitable : « Bresson : - Il faut retenir et donner. »⁶ D'ailleurs, Max Douy raconte que l'équipe de tournage le surnommait « J'en veux qu'un demi-quart » et relate dans son entretien avec Jacques Choukroun et François de la Bretèque un tournage bien difficile⁷. L'impression d'un jeu figé la plupart du temps vient peut-être de ces directives insolites.

Effectivement, les acteurs bloqués entre le trop et le pas assez ne peuvent plus agir ni répondre. Ils ne jouent plus tout à fait. Les bonnes sœurs de Béthanie se tiennent toujours droites, alignées. Anne-Marie, seul membre frénétique de la communauté, s'immobilise quand elle fait silence. Le jeu de Renée Faure à ce moment-là devient plus poignant par son contraste. On peut citer en exemple la séquence où Anne-Marie retrouve sa mère et lui

¹ DOUY Max : « Entretien avec Max et Jacques Douy » (réalisé par Jacques Choukroun et François de la Bretèque, 1995), revue *Archives* n° 102, décembre 2009, p. 14.

² BRESSON Robert : *Bresson par Bresson*, *op.cit.*, p. 27.

³ « Le cinéma selon Bresson », revue *Les Nouvelles littéraires*, 26 mai 1966, cité *in ibid.*, p. 219.

⁴ Renée Faure citée *in Les Anges, 1943. Histoire d'un film*.

⁵ *Ibid.*

⁶ GUTH Paul, *op.cit.*, p. 184.

⁷ « Mais il s'est heurté à des grands professionnels qui étaient Maria Casarès et Paul Bernard entre autres. Alors là, il n'a pas été capable de leur dire ce qu'il voulait. Et il disait tout le temps : " Ah Maria, c'est pas mal mais un petit peu plus euh, non, non ! Un peu moins ! " Alors on l'appelait " J'en veux qu'un demi quart " ! » DOUY Max, *op.cit.*, p. 14.

affirme « Je suis de fer » avant de l'abandonner pour toujours sur un « pardon » de marbre. Pendant la cérémonie des sentences également, un tel contraste nous saisit : Anne-Marie, souriante, s'avance bruyamment vers les sœurs qui lui énoncent sa maxime. Touchée par les mots qui lui rappellent Thérèse¹, Anne-Marie se relève solennellement, le visage désaffecté, et retourne à sa place en silence.

Dans *Les Dames du bois de Boulogne*, la première séquence inaugure tout un registre de l'immobile et du silence. Jacques parle à Hélène, tous deux assis sur la banquette arrière d'une voiture. Jacques discute un peu, Hélène écoute et prononce quelques mots. Cadrés en plan rapproché épaulé dans un système de faux champ-contrechamp, les acteurs ressemblent à des statues. Les lèvres de Jean Marchat bougent à peine et Maria Casarès n'utilise qu'un seul geste de gêne qui suggère la douleur : elle réajuste discrètement sa fourrure. D'ailleurs, Bresson semble à chaque fois dilater les actions, les ralentir. Lors du tournage de la scène du dîner, Roger Spiri-Mercanton, assistant réalisateur, considère le jeu d'Elina Labourdette avec le verre trop long mais le cinéaste lui oppose un avis totalement contraire, le jugeant trop rapide et pas assez naturel². Aussi, bien que le jeu des comédiens ne soit pas naturaliste comme dans le cinéma de la Qualité française, Bresson recherche un certain réalisme. Il lui arrive d'ailleurs de donner des directives plus claires que celles que ses équipes ont critiquées : « Beaucoup plus désespérée »³, « Beaucoup plus d'expression »⁴. Il apparaît ici comme un metteur en scène plus classique.

A ce titre, certains épisodes très théâtraux paraissent échapper à la logique des films. C'est le cas par exemple dans *Les Dames du bois de Boulogne*, de la séquence chez Hélène avant le mariage d'Agnès et de Jean. Mme D. et sa fille rendent visite à Hélène pour tenter de se soustraire à sa volonté. On observe alors un jeu plus emphatique que dans le reste du film chez Maria Casarès qui retrouve d'un coup une vigueur perdue (alors qu'Elina Labourdette, au contraire, s'efface muette). On assiste ainsi à une longue scène de dialogue entre la mère et Hélène, entre Hélène et Jean qu'on devine au téléphone, entre Hélène et Agnès enfin. Quand Maria Casarès se lève de son fauteuil, elle se met à marcher silencieusement de long en large devant les deux femmes avec une gestuelle appuyée des mains (qu'elle se frotte). Elles sont toutes trois dans le même cadre en plan américain comme si le spectateur regardait un espace

¹ C'est la sentence de Catherine de Sienne : « Si tu as entendu le mot par lequel Dieu te lie à un autre être, tes oreilles désormais sont inutiles. Tous les autres mots ne sont plus que l'écho de celui-là. »

² « Mercanton : – Trop long le jeu du verre.

Bresson : – Trop vite ! dans la vie on ne peut rien faire aussi vite. »

GUTH Paul, *op.cit.*, p. 48.

³ *Ibid.*, p. 60.

⁴ *Ibid.*, p. 61.

scénique de près. Maria Casarès s'immobilise et ouvre alors grand les bras ; le ton de son discours est beaucoup plus fleuri, plus expressif que dans les séquences de tristesse. Maria Casarès adopte alors un vrai jeu de comédienne, qui sied au personnage d'Hélène, heureuse de voir sa machination aboutir et qui se permet alors une certaine ironie en parlant du mariage. Au contraire, Agnès arrête ici de lutter, de s'exprimer, son mutisme étant induit par le persiflage d'Hélène : « Vous parlerez après. Après, les choses changent. »

Toutefois, Robert Bresson ne cesse jamais de « coincer » ses acteurs grâce aux cérémoniaux qu'il met en place. Si le spectateur remarque toutes les portes insignifiantes du film, c'est parce que Bresson les met au contact des acteurs qui passent leur temps à les ouvrir et à les fermer. Or, un acteur qui passe une porte, se plie à des rituels religieux ou à des protocoles de politesse, joue-t-il ? Car ici les portes ne claquent jamais pour signifier colère ou emportement ; les acteurs ne les utilisent pas comme outils d'expression : ils les franchissent comme on les emprunte au quotidien. Bresson imposerait donc déjà une mécanique aux éléments humains, il les substitue aux machines, comme dans la séquence des *Trente secondes sur Tokyo* dont il discute avec Jean Quéval¹. Dans la première séquence des *Dames du bois de Boulogne*, Jean Marchat et Maria Casarès sont immobiles, c'est l'automobile qui avance.

Des *Anges du péché* aux *Dames du bois de Boulogne*, le jeu évolue évidemment et Robert Bresson se dirige toujours un peu plus vers l'économie et la mesure. Dans le premier film, les figurants sont nombreux et la parole est donnée à plusieurs petits rôles, quelquefois humoristiques (la bavarde sœur Berthe par exemple). Quelque part, *Les Anges du péché* apparaît comme un véritable film de comédiennes. Renée Faure semble être dans la grande composition théâtrale, tout sourire dehors. Elle bouge sans cesse, s'emporte, déclame son texte avec discernement comme si elle voulait se faire entendre du spectateur du dernier rang. De surcroît, elle joue beaucoup de son visage qui s'illumine et s'exalte. En témoigne la séquence dans la salle du conseil où elle doit justifier les proclamations injustes qu'elle a prononcées contre ses sœurs. Dans un plan serré sur son visage, elle accuse le chat de Mère Saint-Jean d'avoir mangé un merle et un crapaud. La légère contre-plongée du cadrage accentue son sourire d'extase alors qu'elle évoque le merle et le crapaud et souligne son dégoût quand elle déclare que le chat les a mangés. Ses yeux levés vers le ciel se baissent alors. Le jeu est assez subtil et discret mais il se charge de symboles et donc de récit.

¹ Se référer au chapitre II « L'adaptation des *Dames du bois de Boulogne* » dans la première partie du présent mémoire, QUEVAL Jean, *op.cit.*, p. 12.

A cet égard, Jany Holt incarnerait mieux le personnage « enfermé dans sa mystérieuse apparence »¹ comme le seront plus tard les modèles. Certes, son premier dialogue se termine par des hurlements stridents mais elle reste tout au long du film très secrète. Son jeu plus « intériorisé » que celui de Renée Faure fait la part belle à la moue opaque des lèvres. Les deux actrices pourraient citer René Char : « L'acquiescement éclaire le visage. Le refus lui donne la beauté. »² Jany Holt préserve l'énigme de son personnage derrière une bouche amère et un corps statique. Corps statique de Thérèse quand elle tue son amant, quand elle se confronte à Anne-Marie. Bouche amère quand elle est au chevet d'Anne-Marie mourante. Dans ces séquences-là, la façon de parler sèche et tranchante de Jany Holt intensifie l'impression d'amertume et de renfermement sur soi du personnage. A côté de ces deux actrices principales, Sylvie propose sans doute la partition la plus sobre avec sa voix posée et son jeu de regards dont Bresson tirera peut-être des principes pour ses futurs modèles.

Aussi, dans *Les Dames du bois de Boulogne*, le cinéaste évitera plus encore les paroxysmes et les démonstrations de talent pour se reposer sur un jeu déjà plus suggestif « où il n'y a pas tout mais où chaque mot, chaque regard, chaque geste a des dessous. »³ Il commence par supprimer le plus possible les figurants qu'il prive très souvent de la partie la plus signifiante de leur physionomie, c'est-à-dire le visage. Ni les serviteurs d'Hélène, ni les courtisans d'Agnès, ni les invités au mariage de Jean n'ont de réelles présences à l'écran (pas même le jeune insolent qui souffle la fumée de sa cigarette au visage d'Agnès ou l'homme qui la mène à l'autel comme un robot obéissant). Là où les sœurs des *Anges du péché* représentaient tout un quotidien, une ambiance, une vie.

Maria Casarès et Elina Labourdette exposent deux jeux différents qui renforcent l'opposition des personnages qu'elles incarnent et qui, en même temps, représentent d'une certaine manière deux aspects que l'on retrouvera chez les modèles bressoniens. Elina Labourdette s'exprime par le geste : elle danse, casse un pot de fleurs, écrase une cigarette sur la joue d'un impoli, fait tomber un verre, s'évanouit. Elle récupère le jeu effronté de Renée Faure mais lui enlève la parole abondante et les expressions du visage trop généreuses, en se concentrant sur le geste. Maria Casarès reprend aussi la bouche amère de Jany Holt et développe toute une palette de regards qui remplace le verbe et les cris. Regards tristes, froids, regards de haine, regards complices, amusés, regards vides.

¹ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 26.

² CHAR René : « Feuilletés d'Hypnos » in *Fureur et mystère*, *op.cit.*, p. 106.

³ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 35.

Face à Elina Labourdette et Maria Casarès, Paul Bernard apparaît alors comme l'élément perturbateur, un peu faible, dans la composition. Son interprétation est peut-être la seule qui ramène le théâtre au sein du cinéma. De ce fait, le personnage de Jean a l'air décalé, il est rendu insupportable par le jeu de l'acteur trop bavard et théâtral au milieu de ces dames muettes. Il s'exprime clairement en permanence et gesticule un peu trop à certains moments. En atteste la séquence des aveux d'Hélène où Paul Bernard adopte un jeu outrancier de la surprise et de l'incompréhension. Cependant, on ne peut nier que chaque comédien apporte aux personnages leur plénitude. D'ailleurs, le jeu un peu grotesque de Paul Bernard produit finalement un effet de contraste qui souligne les silences de Casarès et renforce le pathétique de la tragédie.

S'il y a évolution entre ces deux premiers long-métrages et après, bien sûr, avec le *cinématographe*, il semble néanmoins évident que le réalisateur avait déjà un point de vue particulier sur son art qui l'aura amené à respecter quelques règles qu'il appliquera du début à la fin de sa carrière. Paul Guth nous apprend par exemple que les comédiens n'avaient pas le droit d'assister à la projection des rushes durant le tournage des *Dames du bois de Boulogne*¹. Cette méthode, Bresson la conservera pour le *cinématographe*². En effet, il fallait éviter que les comédiens puissent s'entendre et, du coup, se corriger selon leurs propres exigences. Ils devaient se plier aux consignes du cinéaste, ce que Maria Casarès lui reprochera en le traitant de « véritable tyran »³.

On retrouve aussi en quelque sorte l'idée de correspondance morale entre le personnage et son modèle (ici, son acteur). Certes, ce n'était pas volontaire mais il est amusant de constater que Maria Casarès est une comédienne qui joue une comédienne (Hélène) tandis que Jany Holt qui fut une résistante décorée de la croix de guerre⁴ incarne la résistance sous les traits de Thérèse, quasiment imperturbable aux assauts répétés d'Anne-Marie.

Apparemment, Bresson nouait déjà des relations particulières avec ses actrices quand bien même elles n'étaient plus adolescentes comme Dominique Sanda ou Anne Wiazemsky. Dans ses *Notes*, il écrit « Tu conduiras tes modèles à tes règles, eux te laissant agir en eux, et toi les laissant agir en toi »⁵. Jany Holt ne dit pas autre chose quand elle déclare à propos de Bresson : « Il avait une façon de vous envahir qui était très bonne, on ne s'appartenait plus, on

¹ GUTH Paul, *op.cit.*, pp. 61-62.

² Se référer aux propos d'Humbert Balsan in Collectif : *Hommage Robert Bresson*, *op.cit.*, p. 24.

³ CASARES Maria : « Bresson vu par Maria Casarès », revue *Cahiers du cinéma* n°88, octobre 1958, p. 48.

⁴ Se référer au documentaire *Les Anges, 1943. Histoire d'un film*.

⁵ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 28.

lui faisait une confiance totale tout en n'étant pas de bonne humeur. »¹ C'est peut-être là d'ailleurs une spécificité du cinéma. Dans un entretien avec Gabriel Dufay autour du *Paradoxe sur le comédien*, Denis Podalydès précise qu'au cinéma « Un certain lâcher-prise est absolument nécessaire, et parfois il faut être à la limite de la conscience de ce qu'on dit, de ce qu'on fait. [...] beaucoup de cinéastes vont exiger de toi un abandon »². Preuve s'il en est que Robert Bresson était, dès ses débuts, tourné vers la recherche d'un art cinématographique pur.

Pour *Les Dames du bois de Boulogne*, Elina Labourdette aura ce lien étrange de « modèle » avec le cinéaste. Max Douy nous apprend d'ailleurs, non sans moquerie et avec un franc-parler assez caustique, qu'elle fut probablement la compagne de Bresson : « La pauvre fille qu'il a martyrisée c'était sa copine de l'époque, Elina Labourdette : on l'appelait la "gourdette" ! [Elle n'était pas mariée avec Paul Welles à l'époque, et avec elle alors ! Il la torturait, sado maso hein... !] »³

A l'inverse, ses relations avec les professionnels qu'étaient Renée Faure, Paul Bernard et Maria Casarès furent plus tendues. Là où Jany Holt fait l'éloge avec pudeur du réalisateur, lui prêtant même une allure de chevalier, Renée Faure se montre plus distante et moins ouverte⁴. Quant à Maria Casarès, elle ne supportait pas la minutie et le contrôle que Bresson exerçait sur son jeu et se plaignit dans un entretien : « Mais alors que devenait le comédien ? Un robot, une marionnette ? »⁵ On pourrait sans doute lui répondre : un modèle. Pour lui, l'acteur sert d'ustensile « car la subtilité [...], c'est dans [les] rapports qu'il faut la mettre. Rapports des acteurs avec les acteurs, des acteurs avec les objets et le décor qui les entoure. »⁶ On verrait bien Bresson réagir avec ses comédiens comme Merlin l'enchanteur qui, chez Alfred Tennyson, efface de l'écu d'un jeune écuyer le mot « gloire » que celui-ci avait peint dessus et le remplace par le mot « utilité »⁷.

¹ Jany Holt citée in *Les Anges, 1943. Histoire d'un film*.

² Denis Podalydès cité in DIDEROT Denis, *op.cit.*, p. 29.

³ DOUY Max, *op.cit.*, p. 14. Erreur de Max Douy ou inexactitude dans la transcription de l'entretien : Elina Labourdette a été l'épouse de l'écrivain Louis Pauwels, auteur de *L'Amour monstre* (1954), et non pas Paul Welles !

⁴ Se référer au documentaire *Les Anges, 1943. Histoire d'un film*. Vieille dame à la voix éraillée lors des entretiens avec Anne Wiazemsky, Jany Holt se découvre touchante et très attachée à Bresson : « Je me souviens d'un homme qui ressemblait à un chevalier [...] Pour rien au monde, je n'aurais voulu qu'on dise du mal de lui [...] Je suis très reconnaissante à Bresson de m'avoir montré qu'on pouvait être émouvant sans "chiqué" [la retranscription du mot n'est pas certaine] de larmes, sans trop d'émotion. [...] C'est un homme fait pour le cinéma. Heureusement, qu'il en a fait. »

⁵ CASARES Maria, *op.cit.*, p. 48.

⁶ Robert Bresson in QUEVAL Jean, *op.cit.*, p. 12.

⁷ « Et Merlin mit sa main dans celle de Viviane et dit :

– Un jour, j'étais à la recherche d'une herbe magique. Je trouvai un jeune et joli écuyer assis tout seul. Il s'était taillé dans le bois un écu de chevalier et y peignait des armes de fantaisie : un vol d'aigle d'or en champ d'azur,

Ces relations difficiles du metteur en scène débutant avec des professionnels exigeants et peu enclins à se laisser transformer en machine l'auront amené à choisir des acteurs non-professionnels pour ses films suivants. Cependant, cela ne l'empêchera pas de rendre un hommage en 1966 à celle qui l'aura tant détesté : « [Dans *Les Dames du bois de Boulogne*] Maria Casarès [...] fut admirable de “ non-tragédie ”, mais pas dès les premiers jours, où nous nous battîmes. »¹

3- Les dialogues de Jean Giraudoux et Jean Cocteau.

Au théâtre, le comédien existe non seulement par sa présence en chair et en os mais aussi car il est le centre même de l'art dramaturgique. Il prend la parole et fait entendre sa voix. D'où l'importance des dialogues au théâtre. En revanche, le cinéma s'est d'abord constitué sans dialogue. Leur présence à l'écran sous la forme d'intertitres décalait l'image en mouvement du texte. La compréhension du récit cinématographique découlait avant tout du visuel. Avec l'apparition du cinéma dit « parlant », les dialogues et la voix ont gagné une importance nouvelle. Comme le rappelle Michel Chion, la voix humaine devient alors « plus grosse que le corps »², distinctement entendue, car il faut que le texte soit intelligible, comme au théâtre. Alors la voix prend le pas sur les autres sons, sa présence en hiérarchise la perception³.

On aurait pu croire que Bresson, qui se méfiait déjà dans les années quarante des bavardages trop explicatifs, chercherait pour ses deux premiers films à effacer le dialogue, le réduire au maximum. Et cependant, il va trouver deux personnages issus du théâtre, tenant le haut de l'affiche à l'époque, pour écrire les dialogues. En fait, pour *Les Anges du péché*, Robert Bresson n'a pas choisi en toute liberté le dialoguiste : le producteur, Roland Tual,

avec le soleil en chef dextre, et cette devise : “ Je poursuis la gloire. ” Sans lui parler, je me penchai vers lui, je pris son pinceau et j'effaçai l'oiseau à la place je fis un jardinier greffant, avec ces mots pour devise : “ Plutôt l'utilité que la gloire. ” Vous l'eussiez vu rougir, mais ensuite il devint un vaillant chevalier. »

TENNYSON Alfred : *Les Idylles du Roi* (« *Idylls of the King* » traduit et mis en prose par Francisque Michel), éditions Terre de Brume, Dinan, 2011, pp. 61-62. Coïncidence amusante : Merlin parle à Viviane, femme vengeresse, qui tente de le tromper pour lui arracher le secret d'un charme chez Tennyson.

¹ BRESSON Robert : *Bresson par Bresson, op.cit.*, p. 214. L'actrice tiendra quant à elle des propos pour le moins virulents à l'égard du réalisateur : « Je n'ai jamais haï personne comme j'ai haï Robert Bresson sur le plateau [...] Oui, je l'ai haï de tout mon cœur [...] Il poussait jusqu'à l'absurde son rôle de metteur en scène de cinéma. D'autres le font en battant leurs interprètes pour les obliger à pleurer et photographier leurs larmes. C'est insupportable et cela appelle le mépris. Lui, il les tuait doucement, gentiment, pour en garder la carapace. C'est bien plus estimable et cela mérite la haine... » CASARES Maria, *op.cit.*, p. 48.

² CHION Michel : *La Voix au cinéma*, éditions Cahiers du cinéma, collection « Essais », Paris, 1982, p. 71.

³ *Ibid.*, p. 16.

exigeait un écrivain de renom¹. Le cinéaste demande alors à Jean Giraudoux dont les textes seront publiés sous le titre *Le Film de Béthanie* aux éditions Gallimard. A cette époque, il est visiblement satisfait de ces dialogues très écrits puisqu'il demandera à Jean Cocteau d'écrire ceux du film suivant. D'ailleurs dans ses *Notes sur le cinématographe*, il ne bannit pas forcément les longs textes : « Un flot de paroles ne nuit pas à un film. Affaire d'espèce, non de quantité. »² Mais de quelle espèce relèvent-ils donc ces dialogues ? Comment Bresson incline-t-il ces textes très littéraires à son cinéma ?

Que ce soit pour *Les Anges du péché* ou *Les Dames du bois de Boulogne*, il garde la maîtrise et impose à ses collaborateurs des cadres très précis³. Jean Cocteau avouera s'être complètement plié : « Mon rôle de dialoguiste ? Presque nul. Bresson me donnait les scènes, le nombre de répliques. »⁴ Quant aux dialogues de Jean Giraudoux, ils subiront des coupes (quand ce ne sont pas des séquences entières qui disparaissent). *Le Film de Béthanie* autorise la comparaison. Ainsi, dans la première séquence où Mère Prieure vient chercher Agnès (qui chez Giraudoux s'appelle Madeleine) à sa sortie de prison, Bresson a-t-il supprimé un dialogue trop explicite. Quand elles doivent rejoindre le taxi garé dans une rue éloignée de la prison :

« LA PRIEURE.

Nous n'avons pas le temps, et la voiture n'est pas très loin.

MADELEINE.

Pourquoi n'est-elle pas ici ?

LA PRIEURE.

Pour que vous puissiez décider de nous suivre en toute liberté. »⁵

Dans le film, Bresson ne justifie pas cet éloignement de la voiture, il en garde l'énigme. Il élague surtout un détail, et aime d'ailleurs citer l'Écriture sainte pour légitimer ce dépouillement : « Toute parole oiseuse te sera comptée »⁶. Il épure le texte comme l'image ou le jeu des acteurs. Il supprime systématiquement les explications un peu lourdes. Quand Anne-Marie quitte sa mère, elle ne se disculpe pas comme chez Giraudoux : « Tu es vraiment venue pour me permettre de sacrifier ce qui m'est le plus précieux au monde, ce que j'ai le

¹ « Giraudoux et le cinéma », France Culture, 17 février 1969 in BRESSON Robert : *Bresson par Bresson*, *op.cit.*, p. 29.

² BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 39.

³ BRESSON Robert : *Bresson par Bresson*, *op.cit.*, p. 29.

⁴ Jean Cocteau cité in GUTH Paul, *op.cit.*, p. 37.

⁵ GIRAUDOUX Jean, *op.cit.*, p. 18.

⁶ Robert Bresson in QUEVAL Jean, *op.cit.*, p. 12.

plus souhaité depuis que je suis ici, l'heure où je te reverrais... Merci... Adieu. »¹ Bien au contraire, le spectateur comble lui-même l'ellipse car le montage montre, dans la séquence suivante, Anne-Marie brûler les photographies de sa mère en sanglotant.

Les dialogues de Giraudoux, bien que raccourcis à certains endroits, n'en gardent pas moins un cachet très littéraire. L'écrivain use de beaucoup de métaphores, de comparaisons et de préciosités : « C'est quand le monde prend la forme d'une feuille de papier qu'il pèse sur nous de tout son poids », « Mais le jour où vous êtes sortie, vous avez eu une aventure affreuse. Vous avez vu un globe de feu, vous avez heurté un fantôme. » Autant de formules qui ornent, embellissent le texte. On entend rarement de dialogues aussi délicats au cinéma, ils participent ici beaucoup à forger l'identité du film et le distinguent par leur timbre justement littéraire. *Les Anges du péché* n'est pas encore du *cinématographe* mais ce flot de paroles précieuses qui le maintient sous l'influence d'un autre art en fait pourtant un objet cinématographique à part.

Avec Jean Cocteau, Bresson arrivera à plus de précisions et moins de préciosité (sans s'en débarrasser complètement). Cocteau réussit à la fois à être concis et sophistiqué. Le texte, à l'instar de ses dessins, est dans le trait et le net ; tout ce que Bresson apprécie en fait². Truffaut pensait d'ailleurs que la patte de Cocteau dans *Les Dames du bois de Boulogne* était plus « cocteauesque » que dans les autres travaux du poète « parce que Cocteau avait probablement été épuré par Bresson »³. Bresson transformerait-il en or pur tout ce qu'il touche ? A propos de ses dialogues, Cocteau déclarait « Dans *Les Dames du bois de Boulogne*, je n'étais que le serviteur amical de Robert Bresson, qui voulait un dialogue sec et proche du style de Diderot. »⁴ En effet, les paroles claquent toujours. Contrairement aux dialogues des *Anges du péché* qui semblent ruisseler, les mots des *Dames du bois de Boulogne* se gravent dans la mémoire par ce mélange de concision et de raffinement : « Ne me démolissez pas mes échafaudages », l'inoubliable « Je ne peux pas vous recevoir, entrez ! »... Les formules les plus nettes sont aussi les plus mémorables : « Je me vengerai. », « Lutte. – Je lutte. [...] – Reste, reste avec moi, reste. – Je reste. »

A ce titre, Bresson avouait avoir choisi le récit de Mme de La Pommeraye pour certaines formules, très simples : « Ce qui m'avait attiré, c'était la construction dramatique admirable de Diderot et certains mots comme "Qu'allons-nous devenir ?" que je voulais

¹ GIRAUDOUX Jean, *op.cit.*, p. 61.

² Se référer à QUEVAL Jean, *op.cit.*, p. 12.

³ TRUFFAUT François : « Entretien avec François Truffaut » (réalisé par Mireille Latil-Le Dantec), 1977, in Collectif (Cinémathèque française) : *Robert Bresson : Eloge*, *op.cit.*, p. 83.

⁴ COCTEAU Jean : *Du cinématographe*, *op.cit.*, p. 174.

conserver tels quels dans mon adaptation.»¹ Toutefois, l'ornement littéraire dans les dialogues des *Dames du bois de Boulogne* demeure : « J'aime l'or. Il vous ressemble. Chaud, froid, clair, sombre, incorruptible... » Mais justement les dialogues de Cocteau, au même titre que ceux de Giraudoux, distinguent l'œuvre de Bresson « dans un ton légèrement fleuri, inhabituel au cinéma.»² On imagine mal ces deux films sans les mots de Giraudoux et Cocteau. Par la suite, Bresson les reniera en tant qu'objet filmique mais ne les décriera pas, affirmant même les aimer toujours dans les années soixante³.

D'ailleurs, ces dialogues, aussi ornementés soient-ils, visent l'utile. Dans *Les Dames du bois de Boulogne*, le style précis et sec permet aux voix des acteurs de mieux résonner. Leur beauté, dans ce film, résulte de leur manière d'articuler un texte à la fois recherché et direct, délicat, voire sensuel, et tranchant. En mettant en avant la parole, ces dialogues ne servent pas finalement à rendre intelligible le texte, mais plutôt à épurer les sons humains, comme Bresson le fait avec les autres sources de bruit. Outre les mémorables citations de Cocteau, la façon de parler des comédiens demeure inoubliable : voix chevrotante et abimée pour Mme D., gracieuse, presque charnelle, chez Agnès avec un léger accent, distingué et mélodieux. Ton nasard et enfantin de Jean, contrepoin à la voix de Jacques, douce, posée, sombre. Et bien sûr, voix grave, un brin lascive et quelque peu enrouée de Maria Casarès, dont on semble entendre une réminiscence d'accent espagnol, mais à peine perceptible. Preuve, en quelque sorte, que le dialogue permet de recouvrer l'essence de ces voix, leur pureté.

De surcroît, en plus d'exposer la grâce de la voix humaine, les textes de Giraudoux et Cocteau permettent aussi de clamer, si j'ose dire, les vertus du silence. « Le cinéma sonore a surtout inventé le silence.»⁴ déclarait Bresson en 1946. Les longs monologues, démonstratifs, d'Anne-Marie soulignent la discrétion de Thérèse, les bavardages de Jean rendent palpable le mutisme d'Hélène qui tait sa souffrance et celui d'Agnès qui voile son passé. Comme si Bresson prenait toujours l'avis des poètes, celui d'Emily Dickinson en l'occurrence :

¹ Entretien avec Michel Sibiet pour la RTBF, 23 février 1965, in BRESSON Robert : *Bresson par Bresson*, *op.cit.*, p. 154.

² Jean Cocteau cité in GUTH Paul, *op.cit.*, p. 37.

³ « Giraudoux et le cinéma », France Culture, 17 février 1969 in BRESSON Robert : *Bresson par Bresson*, *op.cit.*, p. 30.

⁴ Robert Bresson in QUEVAL Jean, *op.cit.*, p. 12.

« Les mots dits par les gens heureux
 Sont piètre mélodie
 Mais beauté ceux que sentent
 Les silencieux – »¹

Et Jean Cocteau de préciser encore sur son travail : « Les dialogues c'est où on ne parle pas. Ici, ils ont l'air de parler, mais ils ne parlent pas. J'ai donné à l'essentiel un côté de fioriture qui le fait paraître long quand il est court. »² Si l'on revient sur la première séquence des *Dames du bois de Boulogne*, on perçoit l'importance du monologue, très sobre, de Jacques : « Vous souffrez... je sais bien que je vous agace, mais je suis votre plus vieil ami et si vous vous taisez, je vous parle. » C'est par le silence que lui oppose Hélène que l'on pressent la souffrance. La parole est nécessaire pour transformer ce silence. Il s'agit ni plus ni moins de contact et de contraste : un échange en fait. « Un film est tout entier en *rappports*. »³ rappelle Bresson.

¹ DICKINSON Emily : *Quatrains et autres poèmes brefs* (traduit par Claire Malroux), éditions Gallimard, collection « Poésie », Paris, 2000, p. 219.

² Jean Cocteau in GUTH Paul, *op.cit.*, p. 13.

³ Robert Bresson in QUEVAL Jean, *op.cit.*

Partie B – L'ÉCHANGE



I LA POÉSIE À L'ÉPREUVE DU MONTAGE :

Bresson, à l'aide de méthodes ascétiques, retire à l'image, autant que faire se peut, ce qui dépend de la mise en scène. Mais qu'en est-il des deux autres niveaux de significations analysés par François Jost et André Gaudreault : la mise en cadre et surtout la mise en chaîne. La mise en chaîne qui correspond à la seconde couche de narrativité que les deux spécialistes déjà cités appellent la *narration*, c'est le montage. Cette opération essentielle et finale du cinéma, articulation des plans entre eux dans un certain ordre, permet de faire du film un tout, un objet saisissable, un récit donc. Car le montage est en quelque sorte le lieu de formation du symbole. Le terme provient du grec ancien *sumbolon* qui signifie « je joins » et définissait un objet partagé en deux. Les deux individus en possession chacun d'une partie pouvaient ainsi se rejoindre et se reconnaître. Aux retrouvailles, l'objet reprenait sa forme initiale. Dans la clandestinité, la pratique de l'objet partagé, du mot de passe ou du langage codé qui permet la reconnaissance des membres d'une communauté entre eux relève en quelque sorte du même ordre. Le symbole a donc à voir avec le secret, le caché mais également la communication, voire la communion¹.

Le montage par la simple juxtaposition de deux plans crée le symbole, le spectateur en dégagera du sens. Il s'agit pour le réalisateur de communiquer avec son public. Pour les cinéastes soviétiques, le montage, dont ils avaient fait le cœur de leur cinéma, était association d'idées (dégradation du symbole) et Bazin, quand il écrit à leur propos, déclare :

¹ JAMEUX Dominique : « SYMBOLE », *Encyclopædia Universalis* en ligne, consulté le 12 avril 2013. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/symbole/>

« La définition même du montage : la création d'un sens que les images ne contiennent pas objectivement et qui procède de leur seul rapport. [...] La matière du récit, quel que soit le réalisme individuel de l'image, naît essentiellement de ces rapports (Mosjoukine souriant + enfant mort = pitié¹), c'est-à-dire un résultat abstrait dont aucun des éléments concrets ne comporte les prémices. »²

On peut s'étonner d'ailleurs de cette importance donnée au montage dans le *cinématographe* car Bresson détestait les symboles³. En fait, ce qu'il critique ne relève pas tant du symbole que de l'emblème ou de l'allégorie, du signe (la colombe exprimant la paix, son envol, la liberté) et donc encore de la représentation. La notion de symbole est beaucoup plus complexe : les symboles restent toujours équivoques, jamais à sens unique, le spectateur y puise indéfiniment des énigmes. « C'est dans le dépassement du connu vers l'inconnu, de l'exprimé vers l'ineffable, que s'affirme la valeur du symbole. Si le terme caché devient un jour connu, le symbole meurt. »⁴. Il ressort de la sensation, du pressentiment : « Le symbole exprime le monde perçu et vécu *tel que l'éprouve le sujet* »⁵. Ainsi, Bresson donne accès au symbolique parce que ses symboles se construisent en creux, par des ellipses, qu'ils communiquent avec le spectateur et demandent une participation de sa part. Celui-ci devient dès lors acteur et chercheur sans pouvoir jamais combler la faille totalement. En cela, sans doute, Bresson se distingue-il des réalisateurs soviétiques comme Eisenstein qui utilisent le montage comme métaphore, opérateur d'allégorie, et font de leurs films des discours didactiques⁶.

Après la question du réel, le problème du montage est probablement ce qui aura occupé la place la plus notable dans le cinéma de Bresson. Les deux notions, pour lui, sont

¹ On reconnaît ici la célèbre expérience de Koulechov.

² BAZIN André : *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op.cit., p. 65.

³ Quand, dans les entretiens autour de son film *Procès de Jeanne d'Arc*, les journalistes lui reprochaient d'avoir filmé un envol de pigeons après la mise à mort de Jeanne, comme signe de l'envol de son âme, Bresson se défendait systématiquement : « Il n'y a pas de symbolisme là-dedans. Je n'aime pas le symbolisme. C'est seulement pour montrer que la vie continue. » in « *Interview with Robert Bresson* » (réalisé par Ian Cameron), revue *Movie* n°7, février-mars 1963 in BRESSON Robert, *Bresson par Bresson*, op.cit., p. 143.

⁴ CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain : *Dictionnaire des symboles*, éditions Robert Laffont / Jupiter, collection « Bouquins », Paris, 1982, p. XIV (introduction). On notera au passage que cette définition du symbole par les deux essayistes se confondrait presque avec les mots de Khalil Gibran sur l'art :

« Une œuvre d'art est une brume rendue sculpture. »

« L'art est un pas effectué à partir du connu visible vers l'inconnu secret, de la nature vers l'infini. »

GIBRAN Khalil : *L'Œil du prophète* (textes recueillis par Jean-Pierre Dahdah), éditions Albin Michel, collection « spiritualités vivantes », Paris, 1991, p. 164.

⁵ *Ibid.*, p. XIX (introduction).

⁶ On pense bien sûr aux films de propagande d'Eisenstein, et notamment *La Grève* (1924) dans lequel le réalisateur compare, au moyen du montage, la répression de l'armée russe avec une scène d'égorgeage de bétail dans un abattoir.

étroitement liées. D'ailleurs, le montage, considéré comme la spécificité du Septième Art, sera source de nombreux questionnements vis-à-vis de ce réel enregistré tel quel par la caméra. Dans un fameux texte intitulé « Montage interdit », Bazin déclare : « Quand l'essentiel d'un événement est dépendant d'une présence simultanée de deux ou plusieurs facteurs de l'action, le montage est interdit. »¹ Pour que le spectateur croie au réel d'une situation donnée, il faut respecter une unité spatiale ; le montage, en séparant les actions et les personnages, peut paraître trucage et dénoncer alors son propre artifice. En fait, chez Bazin, il s'agit plutôt de faire croire à une réalité des faits et des choses et pour ce faire, il faut la montrer. Bresson voit les choses sous un autre angle, le réel (et non plus une réalité) découle au *cinématographe* d'une recomposition qui doit en donner la sensation :

« Puisque tu n'as pas à imiter, comme peintres, sculpteurs, romanciers, l'apparence des personnes et des objets (des machines le font pour toi), ta création ou invention s'arrête aux liens que tu noues entre les divers morceaux de réel saisis. »²

Le montage apparaît alors comme l'acte essentiel du cinéma. Les cinéastes soviétiques considéraient également le montage comme la particularité de leur art. Ils partagent un certain formalisme avec Bresson qui précisait dans ses *Notes* : « C'est dans sa forme pure qu'un art frappe fort. »³ Et cette forme s'accomplit dans l'opération du montage qui donnera au film son unité. Cette unité sera forcément un tout, un récit. Bien étrange paradoxe : Bresson fait des films avec lesquels il tente d'échapper au récit, en repoussant le symbolisme simpliste, pour créer « une forme aussi inépuisable que la nature, la vie même »⁴, mais il met au cœur de sa poétique, le montage qui unifiera sa composition et en fera donc inmanquablement un objet saisissable. Toute la beauté est là : essayer de capter le réel dans un film qui, par définition, ne pourra qu'en rendre des étincelles fugitives et des sensations fragiles. A présent, il convient d'analyser plus précisément comment Bresson conçoit le montage pour ensuite l'étudier dans les deux films du début.

¹ BAZIN André, *op.cit.*, p. 59.

² BRESSON Robert : *Notes sur le cinématographe, op.cit.*, p. 75.

³ *Ibid.*, p. 88.

⁴ Ces propos sont du cinéaste Andreï Tarkovski, admiratif devant l'œuvre de Bresson et qui, lui aussi, quelque part, cherchait à capter le réel mais cela par des moyens complètement différents de Bresson. Il opposait ainsi au principe de fragmentation, des plans très longs qui formaient pour lui des « nappes de temps ». TARKOVSKI André : « Bresson est pour moi l'idéal de la simplicité » (entretien réalisé par Jurriën Rood, 1983) in Collectif (Cinémathèque française): *Robert Bresson : Eloge, op.cit.*, p. 64.

1-La spécificité du *cinématographe*.

« Conduire le réel jusqu'à l'action comme une fleur glissée à la bouche acide des enfants. Connaissance ineffable du diamant désespéré (la vie). »¹

Les mots sont de René Char mais on pourrait presque croire à une note de Bresson sur le montage. En effet, le réalisateur, une fois qu'il a capté le réel qui n'est pas dramatique² entend le conduire jusqu'à l'action : « Le drame naîtra d'une certaine marche d'éléments non dramatiques. »³ De la composition obtenue au montage, il espère faire éprouver des sensations, « connaissance ineffable », du réel et de la vie. Le montage est donc le processus par lequel l'artiste s'empare du réel brut enregistré, la mise en forme de sa perception du monde. C'est lors de cette opération qu'il faut régler le « problème. Faire voir ce que tu vois, par l'entremise d'une machine qui ne le voit pas comme tu le vois. »⁴ Au pays du *cinématographe*, Bresson ne cherche pas « l'expression immédiate et définitive par mimique, gestes, intonations de voix »⁵ mais « l'expression par contacts et échanges des images et des sons et les transformations qui en résultent. »⁶

Le montage s'offre également comme le lieu du prodige : « Si, sur l'écran, la mécanique disparaît et si les phrases que tu leur as fait dire, les gestes que tu leur as fait faire ne font plus qu'un avec tes modèles, avec ton film, avec toi, alors miracle. »⁷ Là où l'auteur exerce pleinement son contrôle et où il peut tout rattraper : « Une chose ratée, si tu la changes de place, peut être une chose réussie. »⁸

Il y a ainsi chez Bresson une conception du montage qui s'avère, il me semble, de deux ordres : la narration et la poétique. Tout d'abord, le montage d'articulation permet la naissance du récit, ou plutôt sa renaissance (Bresson était attaché à cette idée⁹). Renaissance parce que ce montage découle *a priori* du découpage qui morcèle le récit et qui est conçu en amont du tournage. Bresson le dit bien, il s'agit d'une recomposition :

¹ *Feuillets d'Hypnos* (1943-1944) in CHAR René, *op.cit.*, p. 86.

² « Le réel n'est pas dramatique. », BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 94.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁵ *Ibid.*, p. 47

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 45.

⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁹ Se référer à l'introduction du présent mémoire.

« Film de cinématographe où l'expression est obtenue par des rapports d'images et de sons, et non par une mimique, des gestes et des intonations de voix (d'acteurs ou de non-acteurs). Qui n'analyse ni n'explique. Qui *recompose*. »¹

Le montage devient alors un moyen pour éviter de retrouver les travers du « théâtre photographié » :

« DE LA FRAGMENTATION

Elle est indispensable si on ne veut pas tomber dans la REPRESENTATION.

Voir les êtres et les choses dans leurs parties séparables. Isoler ces parties. Les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance. »²

Filmer une main, un regard, une roue de charrette, un verre qui tombe et se brise pour échapper à l'effet « scène de théâtre » avec de longs plans très narratifs. En outre, ce procédé lui permet aussi d'esquiver une certaine influence littéraire qu'il reproche aux mouvements de caméra : « Film de X. Contagion de la littérature : description par choses successives (*panoramiques et travellings*). »³

La narration doit découler et uniquement découler du montage, sinon il n'est pas question de *cinématographe*. Les images de Bresson étant neutres, le procédé reste inévitable pour leur donner un tant soit peu de sens ; il le définit clairement : « Montage. Passage d'images mortes à des images vivantes. Tout refleurit. »⁴ Cependant, si le point de vue du cinéaste s'arrêtait là, sa vision du montage comme spécificité cinématographique serait tout à fait banale. En réalité, elle va plus loin encore. Pour que les images reprennent vie, il ne suffit pas de les unifier dans un certain ordre : il faut aussi leur donner un rythme, le rythme de la vie, des battements du cœur. A l'instar des cinéastes français de l'avant-garde des années vingt, Bresson compare son *cinématographe* à la musique : « On peut écrire un film avec des croches et des doubles croches parce qu'il est de la musique. Le cinématographe n'est pas là, les films ne sont pas là pour copier la vie, mais pour nous emporter dans un rythme dont l'auteur doit rester le maître. »⁵

Le rythme donné, bien plus que la narration, imposera la vision de Bresson ; c'est la forme pure du cinéma dont il parle. Sa véritable poétique se trouve donc dans le montage pur

¹ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 21.

² *Ibid.*, p. 93. Bresson rajoute en note de bas de page : « Une ville, une campagne, de loin est une ville et une campagne ; mais à mesure qu'on s'approche, ce sont des maisons, des arbres, des tuiles, des feuilles, des herbes, des fourmis, des jambes de fourmis à l'infini (Pascal). »

³ *Ibid.*, p. 60.

⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁵ « Entretien avec Robert Bresson et Jean Guitton », revue *Etudes cinématographiques* n°18-19, 3^e trimestre 1962 in BRESSON Robert : *Bresson par Bresson, op.cit.*, p. 110.

où il établit le rythme, né d'une différenciation : « L'essence du montage, permettre à la différence de s'immiscer dans le projet même d'unité, est dans le rayonnement de ces plans (ou même de ces *cut*) qui structurent la continuité. »¹ La narration tiendrait de la continuité alors que le rythme se formerait dans la discontinuité car seul un écart (entre deux battements, deux notes de musique) permet en effet de le ressentir. Vincent Amiel utilise l'expression « montage de correspondance » à ce propos et nous renvoie inmanquablement au poète Baudelaire². Ce montage de correspondance opère par collages, échos, échanges, répétitions (comme les rimes d'un poème), il provoque l'inattendu et fait naître des émotions particulières. Uniquement élaboré sur la vision de l'artiste, il ne renvoie à aucun moment à la logique et à la rationalité d'une démonstration ou d'un récit : « C'est [alors] au moment où il n'a plus de fonction que sa présence s'impose pour ce qu'elle est, battement incontournable, et proprement insaisissable, d'un art. »³ La poésie se fabrique à l'épreuve du montage.

« Rythmes.

La toute-puissance des rythmes.

N'est durable que ce qui est pris dans des rythmes. Plier le fond à la forme et le sens aux rythmes. »⁴

Bien sur, on opposera à l'idée bressonienne de forme pure, les propos de Jean Mitry : « Le rythme visuel est dépourvu de capacité émotionnelle comme de signification dès l'instant que les formes dont il est rythme sont dépourvues de signification objective et de force émotionnelle initiale. »⁵ C'est pourquoi Bresson ne se départira jamais totalement de la narration, sans laquelle il ne peut y avoir de charge émotionnelle au cinéma. Son *cinématographe* oscille ainsi toujours entre continuité et discontinuité, récit et poésie.

¹ AMIEL Vincent : *Esthétique du montage*, éditions Armand Colin, collection « Cinéma/Arts visuels », Paris, 2010, p. 38.

² « Correspondances

La Nature est un temple où de vivants piliers
 Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
 L'homme y passe à travers des forêts de symboles
 Qui l'observent avec des regards familiers
 Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une profonde et ténébreuse unité
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
 [...] »

BAUDELAIRE Charles : *Les Fleurs du mal* [1861] in *Œuvres complètes*, éditions Robert Laffont, collection « Bouquins », Paris, 1980, p. 8.

³ AMIEL Vincent, *op.cit.*, p. 96.

⁴ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 69.

⁵ MITRY Jean : *Esthétique et psychologie du cinéma*, Editions du Cerf, collection « 7^{ème} Art », Paris, 2001, p. 72.

D'ailleurs, dès que l'on parle de rythme, on évoque les battements du cœur, la musique c'est-à-dire le son car le rythme s'éprouve dans la durée. De la sorte, c'est le son qui, au cinéma, temporalise l'image ; « l'œil est [...] plus habile spatialement, et l'oreille temporellement. »¹. Voilà sans doute la raison pour laquelle Bresson attache une importance considérable au son, plus qu'à l'image même. Celui-ci la charge d'une durée et lui permet d'acquérir un rythme : « Il faut que les bruits deviennent musique »². De plus, le cinéaste disait : « L'oreille est créatrice, beaucoup plus que l'œil. »³ ; ce que Michel Chion ne manque pas de souligner « l'oreille analyse, travaille et synthétise plus vite que l'œil. »⁴ L'image et le son ne doivent pas alors s'écraser ou devenir pléonasme (le son soutenant l'image) mais travailler « chacun à leur tour par une *sorte de relais*. »⁵ De leur autonomie dépendrait paradoxalement leur valeur d'échange. Le montage de correspondance serait en quelque sorte une opération magique de métamorphose, indispensable pour aboutir au film : « Aujourd'hui, je n'assistai pas à une projection d'images et de sons ; j'assistai à l'action visible et instantanée qu'ils exerçaient les uns sur les autres et à leur transformation. La pellicule ensorcelée. »⁶

2-Parties d'échecs.

Dans *Les Anges du péché* et *Les Dames du Bois de Boulogne*, la sensation du réel ne provient pas totalement des ruptures du montage à proprement parler, mais plutôt des ruptures dans la narration. Pourtant, ces fractures n'adviennent-elles pas dès lors que Bresson, en brisant sa narration, crée un rythme ? Pourquoi l'impression que le montage n'est pas prédominant demeure ? Tout d'abord, sans doute, parce que la couche de narrativité qu'est la *monstration*⁷ apparaît encore très fortement dans ces deux premiers longs métrages. Mais en 1946, Bresson déclarait : « Un film est un drame ou une comédie, une tragédie ou une féerie »⁸ avant de poursuivre : « Il est aussi une succession d'images et de sons distribués dans un certain ordre. »⁹ Par la suite, il inversera le processus, le film sera d'abord un montage d'images et de sons transformés en drame.

¹ CHION Michel : *L'Audio-vision*, éditions Nathan, collection « Cinéma », Paris, 2000, p. 14.

² BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 32.

³ « Robert Bresson, propos recueillis par Smihi Abdelmounen », revue *Image et son*, mars 1968 in BRESSON Robert : *Bresson par Bresson*, *op.cit.*, p. 242.

⁴ CHION Michel, *op.cit.*, p. 13.

⁵ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 63.

⁶ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 72. Il rajoute en bas de page : « Montage d'octobre 1956 ? ».

⁷ Se référer au chapitre I « La sensation du réel » de la première partie.

⁸ Robert Bresson in QUEVAL Jean, *op.cit.*

⁹ *Ibid.*

Il n'est donc pas surprenant que la mise en scène et la mise en cadre occupent une place toujours importante dans la confection de ses œuvres. Par conséquent, *Les Anges du péché* et *Les Dames du bois de Boulogne* comportent encore beaucoup de plans très narratifs. Certes, les cadrages ne jouent pas sur le pittoresque (excepté quelques rares plans dans le premier film) et vont toujours vers la simplicité, les lignes droites (bien loin des formes brisées de l'expressionnisme). Certes, les mouvements de caméra, travellings et panoramiques, ne s'exhibent pas comme des preuves de virtuosité de l'artiste : « On ne saurait concevoir dans une œuvre, toute de nuances et de modulations psychologiques, des acrobaties de prises de vues. »¹ Néanmoins, ils contiennent encore à certains égards les marques du « théâtre photographié ». En effet, les lieux ont beau n'être jamais définis entièrement et être abstraits du monde, les séquences sont toujours exposées avec clarté. Il y en a peu mais les quelques plans d'ensemble, notamment dans *Les Anges du péché*, s'ils ne décrivent pas avec précision les décors, présentent tout de même assez bien les situations et les personnages, comme sur une scène de théâtre. La fragmentation bressonienne ne dissocie pas encore les parties du corps, les regards ou les objets de l'espace. Les longs plans, qui suivent les personnages dans leurs mouvements, les rattrapent et les recadrent, racontent en eux-mêmes une histoire.

Aussi, si la narration préexiste dans une moindre mesure au montage, car elle est déjà contenue dans les plans, il faut que Bresson marque de son sceau, de son style, ces deux intrigues. Pourquoi est-ce du Bresson et pas du Besson ? Parce qu'il y a de la poésie. Or, pour Bresson, la poésie naît non pas des mots, mais de leur place dans la prose ou les vers et du rythme ainsi fabriqué². Les mots les plus simples brilleront alors du plus bel éclat. Partant, dans *Les Anges du péché* et *Les Dames du bois de Boulogne*, le cinéaste instaure une rythmique pour les « remonter jusqu'à l'intensité. »³ Mais cette rythmique est tout de même induite par le récit, le montage la désigne peut-être plus qu'il ne l'invente.

Au-delà des rituels et des cérémonials, Bresson monte ses deux films comme des parties d'échecs. Le rythme scandé est celui d'une lutte, qui évolue progressivement et se resserre fatalement. Les films donnent l'impression que des éléments (des pions ?) au fur et à mesure sont éliminés et que la partie va irrémédiablement vers son dénouement et son dénuement. Bresson ajoute les correspondances à l'intrigue ; le montage pointe avec subtilité la confrontation entre deux entités.

¹ « Nos metteurs en scène travaillent... », revue *Ciné-Miroir*, 1945 in BRESSON Robert : *Bresson par Bresson*, *op.cit.*, p. 36.

² On voit d'ailleurs qu'une lettre dans un nom suffit à faire la différence... !

³ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 56.

Dans *Les Anges du péché*, les séquences semblent fonctionner par paire. Par deux fois, on assiste aux prières solitaires d'Anne-Marie. La première est montrée en deux plans. Le premier cadre l'entrée d'Anne-Marie dans la chapelle en plan moyen et la suit dans son mouvement quand elle s'agenouille et qu'elle prie, les yeux rivés vers le ciel. Là alors un travelling arrière s'éloigne d'elle et un *cut* raccorde sur un plan d'ensemble de la chapelle en plongée sur Anne-Marie, seule, qui s'adresse directement à Dieu et l'implore de ramener Thérèse au couvent. La seconde prière se déroule au cimetière où Anne-Marie vient prier le fondateur de l'ordre de Béthanie sur sa tombe, après son renvoi du couvent. Ici, la séquence est à peine plus découpée : trois plans. On débute avec un travelling d'accompagnement latéral en plan moyen sur Anne-Marie qui se fraie un chemin à travers les plantes puis un plan rapproché épaulement quand elle s'arrête devant la pierre du Père Lataste. Enfin, le dernier fragment la montre en plan moyen s'agenouiller avec un travelling avant qui la recadre en plan rapproché épaulement. La seconde prière répond donc à la première et l'éclaire. Dans l'une, Anne-Marie est vêtue de l'habit des sœurs, implore le divin et attend la venue de Thérèse. Dans l'autre, elle apparaît dans ses vêtements de civil, se confie à un humain (le Père Lataste qui n'est pas encore un saint, comme elle le précise) et espère retrouver Thérèse qui, elle, demeure au couvent. Le travelling arrière de la première séquence ouvre, le travelling avant de la seconde referme. D'une scène à l'autre, la musique d'orgue extra-diégétique devient chœur dénudé des sœurs en provenance du couvent et son *in*. Ainsi, ces deux séquences attestent par leur effet de répétition avec variation, de l'avancée d'Anne-Marie dans sa quête spirituelle¹.

Par ailleurs, elle passe par deux fois dans le bureau de Mère Prieure, à son arrivée et à son départ. On assiste à deux scènes de couture que la jeune impétueuse interrompt. La première s'ouvre sur un travelling qui adopte la marche de Mère Dominique surveillant le travail, la seconde sur un panoramique escortant le chat de Mère Saint-Jean qui défile sur la table. En fond sonore, il y a toujours la diction d'une sœur qui lit. Encore une fois, la première séance de couture annonce l'arrivée de Thérèse, la seconde aboutit sur le renvoi d'Anne-Marie, ouverture et fermeture.

Les danses d'Agnès dans *Les Dames du bois de Boulogne* procèdent du même système. Au music-hall comme dans l'appartement, le cadre commence par désigner la source sonore sur laquelle s'ordonne la danse. Dans la première séquence, ce sont les pas d'Agnès, les claquettes, et dans la seconde, le phonographe. La caméra accompagne les déplacements et

¹ Ce que j'analyse de manière plus pointue dans le dernier chapitre « Du réel au spirituel ».

les pirouettes euphoriques d'Agnès en plusieurs plans et on remarque que dans les deux séquences elle exécute un tour de piste en tournant sur elle-même. Dans son appartement, elle le fait (autour de la table) en suivant le sens des aiguilles d'une montre, au music-hall, dans le sens inverse. La spectatrice change d'une séquence à l'autre, Hélène au regard perfide puis la mère aux yeux bienveillants (à ce moment-là du moins). Quand elle clôt son numéro de claquettes, elle termine par un grand écart au sol. Dans l'appartement de Mme D., elle s'évanouit à la fin. Ce malaise engendre une nouvelle répétition car Agnès perd aussi connaissance lors de la réception de son mariage. Or, c'est durant ces trois séquences qu'elle porte à chaque fois un « déguisement »¹, tenue de danse noire, tunique folklorique et robe de mariée. Elles se répondent et montrent l'ascension d'Agnès vers sa victoire alors même qu'elle semble perdre et faiblit. Chaque répétition serait comme une case d'un jeu de Dames où se joue la lutte.

Les Dames du bois de Boulogne se construit d'ailleurs tout autour des allées et venues de Jean chez Hélène, les idées de rythme et de mesure sont bien là. On trouve également des jeux de répétitions avec le piano que Jean déteste chez Hélène (quand elle joue l'air de la vengeance) et qui, au contraire, l'émerveille chez Agnès. Alors que dans l'une des séquences, on voit Hélène le pratiquer, dans la seconde, Agnès reste complètement absente et la caméra balaie le piano sans y prendre garde. A ce moment-là, le dialogue, plus que le montage, relie les deux scènes tout en accusant la différence. Il oppose continuellement Hélène et Agnès dans la bouche de Jean : « J'aime l'or, il vous ressemble » dit-il à son amie, « Son écriture lui ressemble » déclame-t-il en parlant d'Agnès². Parmi les autres sujets de répétition, les fleurs offertes par les hommes et puis par le seul amant, mais aussi le verre qu'Agnès casse pendant un repas et qui renvoie à la séquence où elle fait de même avec un pot. Dans *Les Anges du péché* comme dans *Les Dames du Bois de Boulogne*, tout semble fonctionner en duel.

Quand bien même, il ne s'agit pas de véritables répétitions, Bresson utilise des motifs qui se font écho et créent des oppositions. Mis à part le bois de Boulogne, les quatre lieux où circulent un nombre non négligeable de figurants sont le music-hall, le premier appartement de Mme D., l'église et la demeure de Jean. Ces lieux fonctionnent par paire : le music-hall précède l'appartement comme l'église précède l'hôtel particulier. Ainsi, ils s'offrent à la comparaison parce qu'ils représentent la mise en route de la machination d'Hélène et son achèvement. Les deux premiers décors, remplis de monde, désignent la ruine et la dérive

¹ J'ai abordé ce point dans le chapitre I « Le sensation du réel » de la première partie. Par ailleurs, j'utilise le terme de « déguisement » en référence aux propos de la mère d'Agnès, sur sa tenue de danse qui tombe sous les yeux de Jean, alors ignorant du passé de sa bien-aimée.

² Ironie du sort, Jean parle ici de la lettre dictée à Agnès par Hélène !

d'Agnès ; les deux autres signifient son rachat. Et Hélène s'amuse d'ailleurs que tous les amants que l'on a entrecroisés dans les deux séquences du début doivent être présents chez Jean pour la réception du mariage. En outre, l'opposition des deux amantes de Jean est énoncée par les plans qui cadrent Hélène prenant l'ascenseur et Agnès montant l'escalier, ce qui accentue leurs différences (que le jeu des actrices établissait déjà).

Anne-Marie emprunte aussi des escaliers : elle descend ceux du cachot pour rencontrer Thérèse. A la fin, Thérèse descendra ceux du couvent pour rejoindre les policiers venus la chercher. Dans les deux séquences le cadrage est quasiment identique, un panoramique accompagne leur marche lente (voire solennelle pour Thérèse) vers la gauche du cadre. Filmées toutes deux en plan moyen, le mouvement les replace dans un plan rapproché épaule, quand Anne-Marie atteint la porte du cachot de Thérèse et quand Thérèse se retrouve les poignets menottés. Même itinéraire pour l'une et pour l'autre, même cheminement vers leur destinée. Parmi les divers échos, la correction fraternelle avec la succession de portes qui s'ouvrent et qui se referment sur Anne-Marie fait lointainement penser à la séquence initiale du film durant laquelle une sœur pénètre au seuil de chaque cellule en annonçant « Ave Maria ».

Cependant, la rythmique instaurée par Bresson dans ces deux films pose problème car elle opère de séquence à séquence, jamais véritablement de plans à plans. Or, Jean Mitry rappelle :

« Ce n'est que dans les rapports de plan à plan – grâce à la relative brièveté des images – qu'il y a ou peut y avoir rythme au sens exact du mot. D'une séquence à l'autre, le rythme n'est ressenti que comme un ensemble de proportions harmonieusement équilibrées. »¹

De la sorte, le rythme bressonien relève encore de la narration, du découpage et du symbole. Il n'a pas encore atteint sa forme pure. Bien au contraire, le montage, tout aussi ingénieux soit-il, sert le récit et le fond, plus que le réel. En 1946, Bresson parlait déjà de rythme mais toujours subordonné au drame : « Un film est tout entier en rapports. [...] Rapports des acteurs avec les acteurs, des acteurs avec les objets et le décor qui les entoure, *de l'action avec le rythme des images*, etc. »²

Peut-être alors, faut-il se pencher sur le son et l'utilisation déjà très personnelle que Bresson en fait pour trouver l'idée de sensation pure qui lui est chère. Effectivement, les bruits sont très prégnants car très épurés. Les sons de la pluie, du chant des oiseaux, de la cascade et des klaxons de voiture qui viennent perturber l'image résultent, en fait, d'un effet

¹ MITRY Jean, *op.cit.*, p. 174.

² Robert Bresson in QUEVAL Jean, *op.cit.* C'est moi qui souligne.

de montage. Ils procèdent d'un choix de mise en place de l'auteur. En atteste cette séquence déjà évoquée où Anne-Marie vient chercher sa sentence en faisant bruyamment claquer sur le sol ses chaussures (sabots ?). Ce son, si distinctement entendu, dérange parce qu'il ne construit *a priori* pas de sens. Même si la suite du plan charge de signification ce bruit, ce n'est qu'*a posteriori* et peut-être bien malgré la volonté de Bresson.

Justement, du son des pas, il y aurait beaucoup à dire à propos des *Anges du péché*. Les valises peuvent se refermer sans faire de bruit, le chat de Mère Saint-Jean rester muet alors qu'on le caresse, qu'on le chasse, qu'on l'attrape. En revanche, les pas des sœurs résonnent d'un bout à l'autre du film. A cet égard, le montage exprime enfin sa toute puissance dans l'admirable séquence de tentative d'évasion par Thérèse. Grâce au travail sonore très pointilleux et peut-être parce qu'elle apparaît comme une des plus morcelées, fragmentées du film, on trouve là un vrai rythme. Ainsi, on pourrait au début s'attendre à une séquence toute en musique extra-diégétique pour souligner le suspense et la tension. Car la musique vient ici pointer du doigt le moment où la gardienne bouscule Thérèse, fatiguée de pousser le chariot de soupe. Or, finalement, quand celle-ci lâche son fardeau dans les escaliers, la musique s'arrête. On voit alors Thérèse enlever ses chaussures et se mettre à courir. Coups de sifflet de la gardienne et alarme qui répond. Succession de plans qui montre Thérèse qui court seule, les gardiennes (toutes vieilles) qui la talonnent, une porte qui se referme automatiquement. Les sons, tous purs, viennent se greffer sur les plans : bourdonnement de porte mécanique, pas feutrés de Thérèse dans les couloirs qui s'opposent aux pas bourrus et abrupts des gardiennes rassemblées en troupeau, trousseaux de clés ballottés dans le mouvement de précipitation, et alarme en continu. Thérèse arrive au bout d'un couloir où une nouvelle porte automatique se ferme en ronronnant et avec un claquement sec devant elle. Le motif musical revient alors clore ce rare moment d'action et de course dans le film. C'est le seul, avec la séquence où Thérèse fuit le couvent, poursuivie par Anne-Marie malade (là encore, un nouvel effet de répétition, d'ouverture et de fermeture).

D'ailleurs, l'alarme de prison que l'on entend dans cette scène pourrait très bien renvoyer aux cloches du couvent car les deux lieux s'opposent. Bresson livre ainsi tout un jeu d'écho, de contrastes et d'échanges déjà entre images et images, images et sons, sons et sons. Dans *Les Dames du bois de Boulogne*, le son des pas n'a semble-t-il d'importance que dans le numéro de music-hall. Bresson y crée l'attente par anticipation sonore. Alors qu'Hélène vient de prononcer sa promesse de vengeance, un fondu enchaîné nous embarque au cabaret. Or, ce fondu est également sonore : le bruit des claquettes retentit déjà dans le plan précédent sur Hélène assise sur son lit. Le son si entendu, sans source identifiable, demeure pendant

quelques secondes une énigme et le spectateur a tout loisir d'y accorder son attention, de le distinguer sans pouvoir l'analyser, ni lui donner un sens. Il peut simplement l'éprouver, le sentir et on peut alors considérer qu'il y a un effet de réel. Ici, seul le montage l'a recomposé, on serait donc en présence d'un procédé purement cinématographique selon Bresson et qui provoque une véritable césure dans le récit, aussi infime soit-elle.

Enfin, il ne faut pas minimiser le rôle de la musique dans ses premiers films. Dans son *cinématographe*, Bresson la considère avec méfiance : « Musique. Elle isole ton film de la vie de ton film (délectation musicale). Elle est un puissant modificateur et même destructeur du réel, comme alcool ou drogue. »¹ Elle attire toute l'attention et relève de la sensation pure (« délectation musicale ») comme le son des claquettes... Mais, je viens de le démontrer, ce dernier ne doit sa vérité qu'au montage. Alors que la musique ne la doit qu'à son propre art. Le bruit des pas d'Agnès recentre, la musique d'accompagnement disperse, éloigne du film, en le suppléant. Par conséquent, le cinéaste finira par écrire :

« DE LA MUSIQUE

Pas d'accompagnement, de soutien ou de renfort. *Pas de musique du tout.* »²

Cette assertion ne se vérifiera qu'au bout d'un certain temps car Bresson utilisera des grands airs classiques (Bach, Mozart, Schubert) dans la majeure partie de ses films comme un *leitmotiv*. A ce titre, les musiques des *Anges du péché* et des *Dames du bois de Boulogne a priori* se démarquent puisque Jean-Jacques Grünenwald en est le compositeur attitré. Il invente des morceaux originaux pour chacun des films. Et cependant, force est d'admettre que ces compositions ne relèvent pas complètement du soutien ou du renfort³ et n'imposent pas non plus l'émotion à coups de grandes envolées lyriques ou tragiques (comme les prémices des génériques le laissent penser avec, dans les deux cas, un mouvement orchestral grandiloquent telle une ouverture d'opéra). Les thèmes se restreignent à deux motifs dans *Les Dames du bois de Boulogne* ainsi que Grünenwald l'explique lui-même dans le journal de Paul Guth : « Je vais traiter *Les Dames du Bois de Boulogne* en jazz symphonique. Deux thèmes suffiront sous une forme cyclique : “ la vengeance ”, “ l'idylle ”. »⁴ Il semblerait que *Les Anges du péché* en contienne plusieurs, mais les plus remarquables restent celui, guilleret,

¹ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 86.

² *Ibid.*, p. 32.

³ Seul cas vraiment marquant où la musique est utilisée comme soutien : la première séquence des *Anges du péché*, quand les missionnaires sortent de la prison avec Agnès et qu'elles se cachent dans une ruelle sombre pour échapper à quelques malfrats qui cherchent la jeune femme libérée. Ici, la musique crée une tension, somme toute classique.

⁴ Jean-Jacques Grünenwald in GUTH Paul, *op.cit.*, p. 46.

qui accompagne Anne-Marie et celui, solennel, entendu au générique et que l'on retrouve à la fin lors de la descente de Thérèse vers la police.

Premièrement, on remarquera que Bresson tente d'insérer cette musique extra-diégétique au cœur de la diégèse : Anne-Marie fredonne dans sa chambre l'air qui lui est attaché, Mère Prieure et Mère Saint-Jean la surprennent d'ailleurs et cette dernière lui reproche gentiment de ne pas reconnaître un chant liturgique. Dans *Les Dames du bois de Boulogne*, Hélène joue le thème de la vengeance au piano, alors même qu'elle s'amuse de la souffrance de Jean. Bresson dépouille ces mélodies d'orchestre : une voix qui chantonne, un instrument qui sonne. Et en faisant ainsi rentrer la « musique de fosse » sur la « scène », il la met au même niveau, au même rang que tous les autres sons qui appartiennent à la diégèse. Il lui donne donc sa vérité en l'épurant, comme il le fait avec les autres sons, et crée une certaine dépendance de la musique à l'image. Il noue l'audio et le visuel. Il change les rapports pour éviter que le musical accapare le filmique.

Secondement, Bresson use de la musique pour battre le rythme et figurer les confrontations. Outre que les thèmes en eux-mêmes s'opposent, l'idylle à l'inverse de la vengeance, le thème d'Anne-Marie, léger, gracile, contrarié par la solennité du thème principal, ils viennent également à certains moments contredire ce qu'affirme l'image ou le verbe, au lieu de les soutenir. La musique détient une valeur ajoutée. Il en est ainsi quand Hélène s'entretient avec Jean de sa solitude et qu'il lui conseille de fréquenter Jacques. Elle lui demande alors avec un regard fourbe : « C'est un conseil d'ami ? » et Jean d'affirmer « Un conseil d'ami. » avec en fond sonore l'air de la vengeance. Contradiction de la parole par la musique et transformation de l'image par le son (qui se ressentent plus qu'elles ne se remarquent, à moins d'être un mélomane averti). Enfin, l'intelligence de se limiter à deux ou trois motifs permet au cinéaste d'utiliser la musique comme *leitmotiv* qui revient, qui scande, qui rythme donc. Le son encore une fois temporalise l'image, et les musiques originales ici soutiennent non pas l'émotion mais la cadence de la narration. Elles rythment, à la fois, les films dans leur globalité parce qu'elles réapparaissent à plusieurs reprises, et les plans eux-mêmes parce que les thèmes, n'étant presque jamais poussés dans les *crescendo* excessifs, battent la mesure. En atteste la dernière séquence des *Anges du péché* où la musique accompagne les pas de Thérèse. On pourrait presque croire là qu'elle les commande, le thème deviendrait symbole de la destinée.

Trop symbolique, peut-être est-ce aussi une des raisons pour laquelle Bresson essaiera de bannir la musique de son *cinématographe*. D'ailleurs, le final des *Anges du péché* comme celui des *Dames du bois de Boulogne* s'achève en musique qui, pour le coup, retentit de

manière assez grandiloquente et sert effectivement à renforcer l'émotion et clore les films en apothéose.

3-Un cinéma de visages.

« Un film de visages. »¹, Cocteau décrit ainsi *Les Dames du bois de Boulogne*. La définition correspondrait aussi aux *Anges du péché*. Un montage de visages. Montage, processus, je l'ai écrit plus haut, qui fabrique du symbole, lieu de la communication et de l'échange. Visage :

« Lieu d'où l'on voit et d'où l'on est vu à la fois, et pour cette raison lieu privilégié de fonction sociales – communicatives, intersubjectives, expressives, langagières – mais aussi, support visible de la fonction la plus ontologique, le visage est *de l'homme*. »²

Quelque part, le visage et le montage s'assemblent parfaitement ; Jacques Aumont le dit : « Un visage est un écran, une surface. »³ Filmé de près, il requiert un gros plan pour lui tout seul et recouvre la toile entière. Tout se joue alors dans les interactions avec les autres plans. Ce lien avec le montage, Bresson l'a peut-être capté sans y prendre garde, lui qui attachera une importance capitale à cette étape de fabrication. Mais comme il n'en était qu'à ses débuts, ses tâtonnements l'auront amené d'abord à chercher l'indicible sur les visages. Or,

« Le visible et l'invisible sont devenus définitivement assimilés au profane et au sacré, respectivement. Le vrai visage n'est pas celui que l'on voit, mais la forme spirituelle à laquelle ce visible fait allusion. »⁴

Le visage est l'âme, il est de l'homme et dans sa quête spirituelle et humaniste, Bresson déclare :

« Et je crois que tout le mouvement, à ce moment-là, consiste dans ce qui se passe sous les visages, sous la peau du visage et dans certains regards ou dans certaines attitudes, ou dans certains gestes. »⁵

Dans *Les Anges du péché* et *Les Dames du bois de Boulogne*, le cinéaste fait œuvre de portraitiste : « L'accidentel : à la fois le circonstanciel, ce qui tient au lieu et à l'instant, et le fugitif, ce qui traverse le visage avec des airs de contingence, mais dont l'art du portrait

¹ Jean Cocteau in GUTH Paul, *op.cit.*, p. 37.

² AUMONT Jacques : *Du visage au cinéma*, éditions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, collection « Essais », Paris, 1992, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ « Des idées et des hommes » (entretien réalisé par Pierre Desgraupes), RTF, 9 juin 1950 in BRESSON Robert : *Bresson par Bresson*, *op.cit.*, p. 50.

consiste à saisir, à arrêter la nécessité. »¹ Il essaie de découvrir ce que cache un visage, ce qui s'y passe quand la passion le trouble. Avec le *cinématographe*, il comprendra que la figure n'est qu'un masque pouvant être modifié par les artifices, et qui joue. Voilà pourquoi il le supprimera de son œuvre ; l'indicible sera alors dans la faille, entre les images et le montage deviendra ainsi tout-puissant et seul procédé capable d'aller jusqu'à l'âme de l'âme de l'être humain. Mais pour l'heure, revenons aux *Anges du péché* et aux *Dames du bois de Boulogne*, majestueux films de portraits nobles.

Les visages, par essence, expriment, ils suggèrent. Bresson s'y attache tout particulièrement et va même, notamment dans *Les Anges du péché*, les rattraper très souvent au cours d'un plan, quand les personnages se déplacent. Comme s'il fallait à tout prix les regarder en face pour ne rien perdre de ce qu'ils ressentent. On le constate dès la première séquence, aussitôt que les trois mères supérieures sortent de la chapelle, un travelling recadre en plan rapproché épaule une des sœurs qui chante parmi les autres. Et pourtant, ce ne sera jamais qu'une figurante anonyme. Par ailleurs, le plan délivre un amusant détail sur les conditions du tournage qui s'effectua de nuit et dans le froid : de la buée sort de la bouche de la sœur. On pourrait dire que Bresson a bel et bien réussi à saisir un instant fugitif de réalité, une vérité de la figurante et qui dénonce une fois de plus l'artifice de l'acteur !

Le plus souvent il utilise un cadrage simple et classique en plan rapproché épaule, tel un portrait. C'est dans ces plans-ci qu'il tente de capter ce qui traverse les visages : Hélène qui découvre l'amour fou de Jean pour Agnès et s'en attriste en déclarant, la voix tremblante : « Comme vous l'aimez ! » Mouvement de paupières qui se ferment et larmes qui apparaissent aux coins des yeux, Hélène devient jalouse. C'est Thérèse qui, touchée par la foi insubmersible d'Anne-Marie prête à « vivre cent ans » pour accomplir sa mission, s'émeut. « Vous avez bonne mine, vous savez » confie-t-elle à sa protectrice en prenant sa main dans la sienne, avec un panoramique qui suit le geste et finit sur la figure d'Anne-Marie.

A ce titre, cette séquence marque un tournant, le moment où Thérèse commence à céder et à accepter l'amour charitable d'Anne-Marie. Ce plan montre enfin une communication qui s'établit entre les deux personnes. Jusque-là, on remarque dans la même séquence un jeu de champs – contrechamps et, après le faux départ de Thérèse, un usage du gros plan. Or, les champs – contrechamps n'en sont pas vraiment : les deux personnages, filmés du même angle, ne sont pas face à face. Thérèse et Anne-Marie discutent mais ne se regardent pas. Les gros plans accentuent avec subtilité la supercherie : Thérèse rive les yeux

¹ AUMONT Jacques, *op.cit.*, p. 25.

sur sa besogne car elle coud. Anne-Marie a les siens levés vers le ciel, toujours illuminés mais qui semblent, cette fois, ne rien fixer. Ils sont au contraire dans le vague. Si Bresson avait choisi de montrer dans un même plan les mains qui travaillent et le visage de Thérèse, son regard vers le bas aurait alors pris un sens tout à fait logique : elle observe son ouvrage. Mais le gros plan, en isolant ses yeux de l'objet de son regard, couplé avec le champ – contrechamp, accuse le manque de communication réel entre les deux personnages. Encore une fois, la rationalité des choses, transformée par le montage, dévoile l'indicible. Thérèse montre de l'indifférence aux propos d'Anne-Marie qui, elle, gravite dans un autre monde et parle plus à elle-même qu'à sa consœur. D'où l'importance du recadrage en plan rapproché épaulé sur Thérèse quand celle-ci s'inquiète enfin du sort d'Anne-Marie, et du travelling qui suit son geste de tendresse. La communication s'effectue enfin.

Ainsi, Bresson utilise-t-il le visage pour sa valeur d'échange : isolé, il exprime des émotions mais, comme le démontre le célèbre effet Koulechov, il faut que le montage désigne la source de ses émotions pour qu'on les discerne clairement. Un plan de visage n'a de valeur qu'en relation avec les plans qui le précèdent ou le succèdent. Là encore, il demeure un élément narratif important, il donne un sens, il lie les événements et les actions. Bresson, en utilisant un faux champ – contrechamp, déjoue la logique des actions et la remplace par une logique des sentiments. L'important est dans ce qui se passe entre Thérèse et Anne-Marie, ou plutôt justement, dans ce qui ne passe pas, cet échange qui n'a pas lieu. A bien des égards, cela relève encore de la narration et du récit, quoique d'un récit intérieur.

En revanche, quand il filme dans *Les Dames du bois de Boulogne*, le visage d'Agnès avec ses boucles d'oreilles, effrayée par l'entrée d'Hélène, Bresson minimise la part de narration. Il applique ici une règle qu'il mettra en mots dans ses *Notes* : « Que la cause suive l'effet et non le précède. »¹ On rejoint là l'idée d'anticipation, comme pour le son des claquettes : le visage horrifié est incompréhensible un instant car on ne voit pas la source d'effroi. Durant une fraction de seconde, il y a énigme du visage. Bien vite résolue cependant par l'arrivée d'Hélène dans le champ et qui est, de toute façon, un peu faussée, car le film, construit avec une intrigue très classique, laisse deviner la cause du désarroi d'Agnès. On remarquera par ailleurs que dans ce second film, le seul véritable gros plan cadre Agnès (et non pas Hélène). A la toute fin du film, quand elle s'éteint et que Jean la supplie de résister à la mort, le gros plan l'isole et souligne sa victoire, Agnès étant le seul personnage à avoir lutté contre les manigances d'Hélène.

¹ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 102.

Au final, ce sont les regards qui importent le plus dans ces visages et qui préfigurent le *cinématographe*. « Monter un film, c'est lier les personnes les unes aux autres et aux objets par les regards. »¹ A cet extrait des *Notes* pourraient correspondre ces mots de Paul Guth :

« On fait plusieurs plans muets sur Elina. On lui demande des regards. Les plus beaux paysages du monde sont rassemblés autour de cette table ronde : paysages de regards. “ Mendier un regard. ” “ Quêter un regard. ” La caméra mendie un regard d'Elina : un regard d'inquiétude, à l'arrivée de Jean, un regard d'attente.

Cet appareil de verre que l'on a fabriqué dans une usine révèle la noblesse de nos yeux. Avec du sable et de la soude, nous avons fabriqué l'œil de la conscience. »²

La caméra serait donc bien née pour traverser les visages et attraper les regards.

Dans cette citation, Paul Guth évoque la scène du dîner chez Hélène où les quatre personnages de la tragédie se retrouvent ensemble. Il s'agit dès lors d'un jeu de champs – contrechamps entre les personnages qui suggère pour chacun d'eux leur caractère et leurs ambitions. Agnès devient alors le centre de ce jeu, en regardant tour à tour ses interlocuteurs et parce qu'elle en est la cible. Jean, heureux de se trouver en sa présence, Mme D. qui le remercie pour les fleurs qu'il a envoyées et cela à seule fin de le rapprocher de sa fille. Hélène, enfin, qui regarde ces échanges d'un air amusé, en jetant quelques œillades de biais à Agnès. La jeune fille devine alors qu'Hélène se sert d'elle à quelque fin mystérieuse. Cela n'est pas dit, mais montré. Le dialogue produit un discours, les yeux en exposent un autre.

Autre séquence qui joue avec les regards, dans *Les Anges du péché* cette fois : Thérèse vient de se réfugier au couvent. Le montage escamote la cérémonie de prise du voile de celle-ci pour n'en garder que la fin : une scène de prière où les sœurs se tiennent en rang devant leurs sièges. Plan moyen sur une rangée de sœurs qui s'inclinent parmi lesquelles la tueuse ; un travelling la recadre en plan serré quand elle se relève et lance un regard en face d'elle, un peu à sa gauche. Plan suivant serré sur Anne-Marie, cible du regard, qui chante, le sourire aux lèvres, comme absorbée dans ses pensées et ravie par l'arrivée de Thérèse. *Travelling* arrière à l'inverse du précédent, sur Madeleine qui observe de biais Anne-Marie toujours en extase puis tourne ses yeux, on le devine, vers Thérèse. Ce montage instaure la confrontation des deux personnages : la réhabilitée filmée alors que son regard déborde d'intentions et de méfiance s'oppose à la réhabilitante aux yeux doux, naïfs et idéalistes (paradoxalement vides parce qu'elle semble avoir atteint la plénitude). Le découpage désigne, par la même occasion, Madeleine comme témoin et alliée d'Anne-Marie et dont le regard lui aussi est déjà plein

¹ *Ibid.*, p. 24.

² GUTH Paul, p. 132.

d'intentions et de compréhension face à la situation qu'elle voit naître. La prière appartient encore une fois au rituel sur lequel vient se greffer l'intrigue des regards.

De la même façon, la séquence de la correction fraternelle met en évidence ces conflits. Anne-Marie se confronte à quatre sœurs parmi lesquelles Thérèse et Madeleine. Le montage isole le moment de rencontre avec Thérèse. Pour chacune des autres sœurs, la confession se fait dans un banal champ – contrechamp en plans rapprochés épaulement ou américains. Anne-Marie semble à chaque fois plus grande que la sœur qu'elle interroge et avec laquelle il y a conflit. Elle s'offusque de leurs remarques. En revanche, le passage avec Thérèse change le rythme car il ne comporte qu'un seul plan rapproché épaulement sur les deux femmes de profil, l'une en face de l'autre. En légère contre-plongée, le plan exprime la domination de Thérèse, plus haute. Elle toise Anne-Marie qui doit lever la tête pour lui parler. Les dialogues situent le conflit entre Anne-Marie et la plupart des sœurs du couvent, excepté Thérèse qui se joue d'elle et la flatte. Le montage, par l'alternance des cadrages, le rythme et les regards, place l'affrontement entre ces deux entités principales.

Certes, pour ces deux premiers longs métrages, le récit préexiste au montage, et celui-ci ne relève pas encore du rythme pur et donc de la poésie future de Bresson. Il reste néanmoins l'élément qui fait naître le vrai drame et l'intensifie. Un drame intérieur, une histoire d'âmes qui, au-delà des disputes, des conflits et des discussions de surface, se cache derrière les figures, seuls témoins visibles de la vie interne des personnages. La poésie sourd des yeux, d'un défilé rythmé de regards et de visages. Bresson compose deux authentiques poèmes de portraits.

II L'INFLUENCE DE LA PEINTURE :

Depuis ses débuts, le cinéma entretient avec la peinture des rapports étroits et conflictuels. Nous l'avons vu, il en va de même avec les autres arts, la littérature comme le théâtre. Le cinéma en tant qu'art jeune devait trouver sa place légitime et se distinguer des anciennes « Muses » pour gagner ses lettres de noblesse. L'art pictural est peut-être celui auquel on a le plus rattaché le septième. Malraux, quand il esquisse une psychologie du cinéma, le confronte en premier lieu à la peinture occidentale ; le cinéma est pour lui un aboutissement dans la recherche de la *mimesis* picturale. Les inventions de la perspective et de la profondeur pour créer un monde à trois dimensions trouvent leur achèvement grâce à la caméra qui enregistre la réalité des choses. L'illusion baroque, qui consiste à « représenter des êtres et des choses, – scènes de fiction en particulier, – de la façon la plus évocatrice et la plus persuasive »¹, trouve son accomplissement dans « une quête délirante et traquée du mouvement »² que le cinéma viendra aboutir. La peinture essayait depuis longtemps déjà de raconter une histoire en incluant dans un même tableau plusieurs couches de temps, avec si l'on veut, des tableaux dans le tableau. Il en est ainsi par exemple du cycle de *La Légende de Sainte Ursule*, peint par Vittore Carpaccio entre 1490 et 1500 (que le réalisateur Luciano Emmer filmera d'ailleurs³). Parmi tous les tableaux exécutés, certains contiennent différents épisodes successifs dans un même cadre, tel est le cas de *L'Arrivée des ambassadeurs anglais*

¹ MALRAUX André : *Esquisse d'une psychologie du cinéma in Œuvres complètes, IV. Ecrits sur l'art I*, éditions Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2004, p. 6.

² *Ibid.*, p. 7.

³ Voir le court-métrage *La Leggenda di S. Orsola (La légende de Sainte Ursule)*, Luciano EMMER, production Colonna Film, Italie, 1948, 11 mn.

ou de *Martyre et funérailles de Sainte Ursule*¹. On avait dès lors l'idée de succession d'images qui, au cinéma, deviendra essentielle.

« C'est donc de la division en plans, c'est-à-dire de l'indépendance de l'opérateur et du metteur en scène à l'égard de la scène même, que naquit la possibilité d'expression du cinéma – que le cinéma naquit en tant qu'art. A partir de là, il *put* chercher la succession d'images significatives, suppléer par ce choix à son mutisme. »²

Ici, apparaît un paradoxe : l'accomplissement de la peinture que représenterait le cinéma surgit de ce qui différencie les deux arts. Luc Vanchéri le souligne : « Ce que le cinéma est parvenu à représenter n'est pas la mobilité des corps de la peinture, mais la forme et la durée d'une pensée qui a le mouvement des images comme moyen d'expression. »³ Avec le cinéma, ce n'est pas tant l'image qui est modifiée que la façon de la penser dans un nouveau système d'images qui relève du découpage et du montage. En outre, Bazin, qui appuie les théories de Malraux, ajoute que le cinéma partage avec la photographie « la satisfaction complète de notre appétit d'illusion par une reproduction mécanique dont l'homme est exclu. »⁴ Le mouvement des images participe certes à l'illusion, mais c'est surtout l'absence de l'homme qui n'est pas venu déformer le réel selon son interprétation, sa vision, qui emporte l'adhésion immédiate du public et engendre la croyance en la véracité de l'image.

A cet égard, évidemment la peinture ne peut pas rivaliser avec le cinéma. « Fixer l'éphémère et en éterniser l'aspect »⁵, la caméra y arrive plus sûrement que l'œil et la main du peintre. Pourtant, il n'en reste pas moins vrai que « voir et créer, approcher la réalité et en former l'image, sont des problèmes de peinture autant que de cinéma. »⁶ Mais, chez les peintres, impuissants à recréer le monde tel quel, il s'agit avant tout de le sentir, et de fixer ses sensations touche après touche sur la toile. « Il y a une espèce d'intuition ; comme un peintre, si vous voulez, met une touche là, et il serait incapable de vous dire pourquoi il a mis son pinceau là. [...] il faut sentir, il ne faut pas s'expliquer »⁷. Tels sont les propos de Robert Bresson qui ne cesse durant son entretien avec les étudiants de l'IDHEC en 1955 d'user de la comparaison peintre – cinéaste. Pour cause, avant d'en venir au cinéma, il a pratiqué la

¹ Voir les annexes du présent mémoire, p. 144.

² MALRAUX André, *op.cit.*, p. 9.

³ VANCHERI Luc : *Cinéma et Peinture : passages, partages, présences*, éditions Armand Colin, collection « Cinéma », Paris, 2007, p. 41.

⁴ BAZIN André, *op.cit.*, p. 12.

⁵ VANCHERI Luc, *op.cit.*, p. 6.

⁶ *Ibid.* p. 8.

⁷ BRESSON Robert : « Une mise en scène n'est pas un art », *op.cit.*, p. 9.

peinture envers laquelle il reconnaît une dette : « Je ne peux pas avoir été peintre et ne plus l'être. La peinture m'a comblé de bienfaits, dont celui de me pousser et de m'apprendre à faire des films. »¹

De là, il ressort que son *cinématographe* et même son cinéma d'avant les *Notes* ont reçu l'influence de la peinture. Voilà bien un nouveau paradoxe pour le défenseur du cinéma pur ! Toutefois, si Bresson peintre a bien eu une incidence sur Bresson cinéaste, c'est dans une vision moderne de la peinture et non pas dans sa visée baroque de représentation. Il ne s'agit pas de lui emprunter ses belles compositions mais d'en reprendre les idées qui président au processus de création...

1-L'écran et la toile.

« Comment se dissimuler que tout finit sur un rectangle de toile blanche suspendu à un mur ? (Vois ton film comme une surface à couvrir.) »²

Les *Notes sur le cinématographe* évoquent constamment la peinture ; Bresson y cite Cézanne, Renoir, Léonard de Vinci. C'est d'ailleurs en convoquant ce dernier qu'il rapproche les deux arts avec ce qui apparaît comme la plus évidente de leurs similitudes : le cadre.

« Léonard recommande (*Carnets*) de bien penser à la fin, de penser avant tout à la fin. La fin, c'est l'écran qui n'est qu'une surface. Soumets ton film à la réalité de l'écran, comme un peintre soumet son tableau à la réalité de la toile même et des couleurs appliquées dessus, le sculpteur ses figures à la réalité du marbre ou du bronze. »³

Pour Bresson, le film est une surface plane. A l'instar de la peinture avec la toile, l'image cinématographique trouve ses limites sur l'écran, grâce au cadre : « Définition minimale [...] le cadre est ce qui fait que l'image n'est ni infinie ni indéfinie, ce qui finit l'image, l'arrête. »⁴ On sait par ailleurs ce que cette comparaison a engendré de polémiques ; Bazin distinguait ainsi le cadre du tableau centripète, qui ramène tout vers le dedans, du cadre cinématographique centrifuge, qu'il préférait définir comme un *cache* qui ne dévoilerait qu'une partie de la réalité⁵. L'assertion a pu être remise en question comme le souligne Jacques Aumont, pour qui le cinéma autant que la peinture ont pu utiliser en alternance le

¹ « A propos de l'exhumation d'*Affaires publiques* », Cinémathèque française, juin 1987 in BRESSON Robert : *Bresson par Bresson, op.cit.*, p. 19.

² BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 36.

³ *Ibid.*, p. 117.

⁴ AUMONT Jacques : *L'Œil interminable*, éditions de la Différence, collection « Les Essais », Paris, 2007, p. 122.

⁵ Se référer à BAZIN André, *op.cit.*, p. 188.

cadre comme ouverture ou comme fermeture¹. Ne peut-on pas dire, par exemple, que le cinéma hollywoodien, celui des *stars*, a concentré toute son attention sur les visages mis en lumière, au centre de l'image, avec une certaine picturalité à l'écran ?

Sur ce sujet, Bresson ne dit rien mais, à bien des égards, son *cinématographe* semble projeter, par le décadage de l'action ou son rejet hors champ, l'attention du spectateur vers le dehors de l'image, ou plutôt un au-delà². Mais ce qui importe ici aux yeux du réalisateur, et que lui a enseigné la peinture, c'est la double réalité du cinéma. Le tableau peut figurer un monde à trois dimensions, en explorer la profondeur et la perspective, ceci ne sera jamais qu'une illusion, la peinture n'en restera pas moins une représentation plate à deux dimensions. Ce constat, Bresson l'applique au cinéma qui capte un réel à trois dimensions mais qui, sur l'écran, apparaîtra aplati. Quelque part, sa réflexion autour de la peinture lui permet d'éloigner toujours un peu plus l'art scénique de l'art cinématographique : « Opposer au relief du théâtre, le lisse du cinématographe. »³ Au cinéma, privé d'une profondeur réelle, il faut non pas jouer sur la mise en scène de l'espace au tournage mais bien plutôt travailler celle-ci avec la matière même de l'écran, qui n'est qu'une étendue plane à couvrir.

Peut-être est-ce pour cette raison que Bresson n'utilisait au tournage qu'un seul objectif, le 50 mm⁴, qui correspondait selon lui à la vision réelle de l'œil :

« Si on voulait aller à l'essentiel, utiliser cet objectif évitait de se perdre, car il ne permettait pas les effets. L'objectif donnant une image épurée, on peut dès lors commencer à travailler sur les mouvements et les cadres. »⁵

L'œil, son importance dans l'œuvre bressonien : « La force éjaculatrice de l'œil »⁶, « Aie l'œil du peintre. Le peintre crée en regardant »⁷, « Le coup de pistolet de l'œil du peintre disloque le réel. Ensuite le peintre le remonte et l'organise dans ce même œil, selon son goût, ses méthodes, son Beau-idéal. »⁸ On se rend compte à la lecture de cette dernière citation que, de son expérience en peinture, Bresson a retiré les principes de son montage : le peintre ne représente pas le réel, il recompose.

¹ Se référer à AUMONT Jacques : *L'Œil interminable*, *op.cit.*, pp. 119-151.

² C'est ce que j'analyse dans le dernier chapitre du présent mémoire.

³ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 29.

⁴ Se référer à MACHUEL Emmanuel : « Ce que l'on voit dans la caméra » in Collectif : *Hommage Robert Bresson*, *op.cit.*, p. 15.

⁵ *Ibid.* Emmanuel Machuel a été l'assistant de Ghislain Cloquet sur *Au Hasard Balthazar* (1966), *Mouchette* (1967) et *Une femme douce* (1969) ainsi que le chef-opérateur sur le tournage de *L'Argent* (1983).

⁶ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 24.

⁷ *Ibid.*, p. 130.

⁸ *Ibid.*

« Cézanne insiste sur “ l’existence d’une tache dominante ” qui unifie et concentre le tableau, tache sur laquelle “ il faut s’établir ”. En d’autres termes, les formes ne semblent jamais mieux conquises qu’à refaire le projet d’un redressement ou d’une correction de réel. »¹

La peinture transforme le réel, le transcende selon la vision et la poétique de l’artiste. Il s’agit comme avec le *cinématographe* d’union et de rapports : « Les échanges qui se produisent entre images et images, sons et sons, images et sons donnent aux personnes et aux objets de ton film leur vie cinématographique, et, par un phénomène subtil, unifient ta composition. »² Le dernier terme utilisé renvoie bien au domaine pictural et, aux *Notes* du cinéaste répondent les *Notes d’un peintre*, en l’occurrence Henri Matisse :

« L’expression, pour moi, ne réside pas dans la passion qui éclatera sur un visage ou qui s’affirmera par un mouvement violent. Elle est dans toute la disposition de mon tableau : la place qu’occupent les corps, les vides qui sont autour d’eux, les proportions, tout cela y a sa part. [...] Dans un tableau, chaque partie sera visible et viendra jouer le rôle qui lui revient, principal ou secondaire. Tout ce qui n’a pas d’utilité dans le tableau est, par là même, nuisible. Une œuvre comporte une harmonie d’ensemble : tout détail superflu prendrait, dans l’esprit du spectateur, la place d’un autre détail essentiel.

La composition, qui doit viser à l’expression, se modifie avec la surface à couvrir. Si je prends une feuille de papier d’une dimension donnée, j’y tracerai un dessin qui aura un rapport nécessaire avec son format. »³

Matisse résume en quelques lignes à peu près tout ce qui constitue la vision de l’art selon Bresson. Il rajoute plus loin :

« Il est nécessaire que je précise le caractère de l’objet ou du corps que je veux peindre. Pour y arriver, j’étudie mes moyens d’une manière très serrée : si je marque d’un point noir une feuille blanche, aussi loin que j’écarte la feuille, il restera visible : c’est une écriture claire. Mais à côté de ce point, j’en ajoute un autre, puis un troisième, et déjà, il y a confusion. Pour qu’il garde sa valeur, il faut que je le grossisse au fur et à mesure que j’ajoute un autre signe sur le papier. »⁴

Le peintre travaille sur des rapports de formes et de couleurs et s’efforce de respecter la clarté et l’importance de chaque élément : « *Egalité de toutes les choses*. Cézanne peignant du même œil et de la même âme un compotier, son fils, la montagne Sainte-Victoire. »⁵ Ainsi,

¹ VANCHERI Luc, *op.cit.*, p. 6-7. Les propos rapportés entre guillemets sont de Paul Cézanne bien entendu.

² BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 55.

³ MATISSE Henri : *Notes d’un peintre*, éditions du Centre Pompidou, Paris, 2012, p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 135.

Bresson évite tout effet de picturalité sur ses images, qui ne doivent pas être belles, mais nécessaires et justes, pensées pour leur valeur d'échange : il transpose de la peinture au cinéma l'idée forte d'un « art d'équilibre, de pureté »¹ recherché par Matisse et fondé sur les relations de chaque objet qui constitue l'œuvre, tableau ou film. Il reprend encore Léonard de Vinci dans ses *Notes* : « Dix propriétés d'un objet, selon Léonard : clarté et obscurité, couleur et substance, forme et position, éloignement et rapprochement, mouvement et immobilité. »²

Aussi, il n'est pas étonnant de le voir emprunter le terme de « modèle » pour désigner ses non-acteurs. « Modèle. Il fait lui-même son propre portrait avec ce que tu lui dictes (gestes, paroles), et sa ressemblance, un peu comme s'il s'agissait d'une toile de peintre, tient autant de toi que de lui. »³ Le modèle pose et suit aveuglément le peintre qui en dispose et en retire seulement ce qu'il souhaite. Bresson fait de même avec les siens dans son *cinématographe*. Par ailleurs, on constate avec un certain amusement que la peinture apparaît presque comme une obsession dans les *Notes sur le cinématographe* : utilisée pour évoquer la duplicité du comédien « X, acteur, incertain comme une couleur incertaine faite de deux tons superposés. »⁴, la dispersion des mauvais films « Pour suivre la mode, X met dans ses films un peu de tout, comme un peintre qui travaille avec trop de couleurs. »⁵, le montage « Montage. Phosphore qui sort tout à coup de tes modèles, flotte autour d'eux et les lie aux objets (bleu de Cézanne, gris de Gréco) »⁶ et même les dialogues « Un commentaire glacé peut réchauffer, par contraste, les dialogues tièdes d'un film. Phénomène analogue à celui du chaud et du froid en peinture. »⁷

Preuve que l'influence de la peinture fut grande et un peu envahissante chez ce cinéaste qui prônait un cinéma libéré des autres arts. Bien sûr, on objectera que Bresson a comparé aussi le processus de création cinématographique à celui de la musique, de la poésie et de la littérature et qu'il n'applique pas tels quels les principes de l'art pictural. Il rejettera d'ailleurs pendant longtemps l'usage de la couleur, préférant filmer en noir et blanc pour éviter de distraire son public de l'essentiel. Ainsi, il traduit les principes de la création plastique en termes purement cinématographiques : il ne s'agit plus de rapports de tons et de couleurs dans l'image, mais de rapports d'images et de sons. Cependant, c'est bien d'une théorie de la transformation en peinture que ressort sa conception du *cinématographe*. Sans

¹ MATISSE Henri, *op.cit.*, p. 35.

² BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 117.

³ *Ibid.*, p. 109.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵ *Ibid.*, p. 132.

⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁷ *Ibid.*, p. 98.

doute est-ce parce que les arts ne prennent véritablement leur sens et leur importance que des rapports et des échanges qu'ils entretiennent entre eux. Le cinéma n'aurait pu se distinguer et devenir un art autonome sans s'être préalablement confronté et, par là même lié, aux autres.

2-La picturalité dans *Les Anges du péché*.

« Pas de la belle photo, pas de belles images, mais des images, de la photo nécessaires. »¹

Toujours l'usage, avant tout la nécessité, l'image chez Bresson ne doit pas avoir de valeur en soi et c'est pourquoi elle doit éviter toute picturalité à l'écran. De la sorte, l'effet pictural aurait une double conséquence pour le spectateur. D'abord, il offrirait une distraction à son regard : la beauté de la mise en scène et de la mise en cadre prévaudrait et le public de s'attacher à tel ou tel plan distinct, autonome, pour sa valeur plastique. De là découle le second problème, l'image ainsi produite ne pourrait plus se transformer au contact des autres. Or, pour Bresson, le film est une composition unifiée dans l'agencement des plans, des images et des sons. Dès lors qu'un plan vaut pour sa seule splendeur, il se détache de l'ensemble, il disloque et disperse le film.

La picturalité risquerait sans doute aussi d'être un facteur de narration, Bresson compare d'ailleurs le cinéma qu'il abhorre à une certaine tendance de la peinture, trop figurative, trop théâtralisée, trop baroque : « Films au stade de la peinture pompier. SIEGE DE PARIS de Bouguereau, où l'on croit voir des soldats dans une action cinématographique qu'ils ont apprise. »² Quelque part, il va à l'encontre des propos de Malraux : là où ce dernier voit dans la succession des images non seulement le moyen d'expression du cinéma qui en fait un art indépendant mais aussi l'artifice pour accomplir l'illusion baroque, Bresson y voit un procédé propre au cinéma mais qui sert à déconstruire ce monde de faux-semblants et à parvenir au vrai et à la poésie. La succession des images ne doit pas être tant narrative que rythmique.

Avec les premiers longs-métrages, nous retrouvons une fois de plus, les problèmes liés au récit, la mise en scène et la mise en cadre qui importent encore au regard des deux films donnent forcément une certaine picturalité à l'image. Evidemment, Bresson ne cite jamais la peinture, mais par la composition de certains plans, il semble que l'image acquiert bien une valeur en elle-même, une certaine beauté et une indépendance. Bien sûr aussi, dans les deux opus, puisqu'il filme les visages, le cinéaste retrouve le cadre centripète, attribué à la peinture

¹ *Ibid.*, p. 92.

² *Ibid.*, p. 110.

par Bazin, qui aspire le spectateur au-dedans du plan. Quand Anne-Marie sourit à l'évocation du chant d'un oiseau, les yeux au ciel, l'illumination de son visage traîne des airs d'assomption. Quand elle est alitée à l'infirmerie, certains plans sans fioriture mettent en évidence la beauté de ses traits et les plis de son oreiller. Il y a là une certaine picturalité et néanmoins on aurait tort de penser qu'il s'agit d'une véritable volonté du réalisateur. En outre, ces plans ne se détachent pas tellement de l'ensemble et ne distraient pas le regard, aussi soignés soient-ils.

En revanche, il y en a quelques uns, très rares, qui accrochent l'œil et captivent par leur composition à la fois rigide, comme le reste, mais étrangement perturbante. Ceci est plus vrai pour *Les Anges du péché* que pour *Les Dames du bois de Boulogne*. Dans le second, en effet, la composition interne des plans fait déjà place aux décadrages et à des points de vue où la caméra paraît indépendante vis-à-vis du décor et du mouvement des personnages. Dans les deux films, la caméra mouvante rattrape toujours les visages et filme les ouvertures et fermetures de portes, les descentes et montées d'escaliers. En cela, Bresson vise l'effet de réel et paradoxalement, *Les Dames du bois de Boulogne*, qui se veut une tragédie, échappe bien plus aux effets du récit que *Les Anges du péché*, dont j'ai étudié la visée documentaire. Justement certains plans dans ce premier long métrage retirent leur effet pictural de la sensation de stase qu'ils provoquent, suscitée d'une part, par l'immobilité des acteurs, et d'autre part, par la rigueur du cadre. Ils s'inscrivent en contrepoint des autres plans et de la sensation du réel.

Le premier de ceux-ci est sans doute celui où l'on voit les sœurs supérieures préparer la sortie à la prison pour récupérer Agnès sans encombre. Un plan d'ensemble, légèrement de biais par rapport à la table rectangulaire du conseil, cadre l'arrivée des réhabilitantes dans le champ. La prieure s'assoit, Mère Saint-Jean et la maîtresse des novices se placent chacune à l'un de ses côtés et les autres prennent place autour de la table en regardant en direction de leur supérieure, en en faisant ainsi le centre du tableau. Elles s'immobilisent toutes alors dans une posture qui dénonce la composition en tant que telle, se suffisant à elle-même. C'est peut-être pour pallier cet effet que Bresson resserre son cadre sur les trois principaux personnages, avec une figurante en plus penchée sur le papier de la Mère. Malgré cela, leur immobilité, quand bien même le travelling avance, découvre une certaine artificialité de l'image et rend le travail de mise en scène très apparent. Or, ce qui fait ici la picturalité vient probablement avant tout de l'amour de Bresson pour la précision, de son style qui tend vers la netteté. Il s'agit là de présenter clairement les personnages (comme le souligne l'usage du travelling) plus que de créer une belle image. Toutefois, l'« effet tableau » s'en ressent.

Cette impression se retrouve dans d'autres plans. Par exemple, lors de la prise du voile, si Bresson a pris bien soin de couper les pieds de la Mère prieure et de la décadrer légèrement vers la droite quand il la filme lisant le livre des Constitutions, la composition se confirme encore une fois par le figé de la sœur supérieure et des deux autres assises contre le mur à sa gauche. Tout cela renforcé par la légère contre-plongée qui fait de Mère prieure une effigie, une statue et la lumière qui trace une diagonale dans le champ, descendant de la droite vers la gauche du cadre. Elle semble d'ailleurs instituer un rapport entre le crucifix (dont l'ombre dévoile le corps du Christ à peine perceptible dans la sculpture) à droite, Mère prieure au centre un peu plus bas, et les deux sœurs à gauche, plus basses encore. Encore une fois, ce me semble être avant tout une question de style, plus qu'une réelle préoccupation de Bresson pour la beauté de son cadre. Toujours est-il que ces plans-là se détachent de l'ensemble. Or, justement, l'extrême stylisation des décors et des costumes a avant tout pour but d'élaguer le superflu et d'arriver au final à provoquer un effet de réel. On en voit, semble-t-il, ici la limite quand elle s'affirme trop nettement.

Ce style s'affiche plus encore dans la dernière séquence, où les sœurs toutes figées dans la position de l'attente paraissent statufiées. Le plan, qui montre Mère Dominique lisant au pied d'Anne-Marie mourante, avec au premier plan Thérèse et dans l'arrière plan à gauche la prieure, à droite la sous-prieure, semble trop bien construit. C'est en cela que l'image est picturale. On croirait presque que Bresson filme une sculpture de marbre représentant une scène hagiographique ou une mise au tombeau dans une chapelle d'église ! Le plan où Anne-Marie se relève pour prononcer les vœux solennels trahit également sa composition trop parfaite en scène de légende dorée. A la droite du cadre, Mère prieure tend le livre des Constitutions, tandis qu'au centre, Anne-Marie se redresse aidée par Madeleine à droite et Thérèse à gauche. En arrière-plan, deux sœurs immobiles, l'une tenant un crucifix, l'autre tenant un cierge. Diagonale rigoureuse au centre du cadre qui part du sommet de Madeleine, descend sur Anne-Marie puis sur Thérèse. Les mains de la mourante se tendent vers le livre et retombent dans un même mouvement, les deux sœurs qui l'entourent les lui prennent avec la même synchronie. Passage très rituel mais qui, ici, plutôt que d'appuyer l'effet de réel renforce la picturalité de l'image...

D'ailleurs, si je parle d'hagiographie, je peux évoquer aussi la séquence qui succède à la nuit d'orage, où les sœurs retrouvent Anne-Marie inconsciente dans le cimetière. Celle-ci se trouve cadrée en un plan moyen très élégant qui la dévoile allongée par terre, dans une posture très romanesque, pourrait-on dire. Sa position suggère une diagonale traversant, une fois de plus, le cadre. Un travelling s'éloigne du corps quand les réhabilitées se rapprochent d'elle et

qu'Agnès s'agenouille à ses côtés dans un plan d'ensemble qui conserve tout de même Anne-Marie en son centre. La présence statique des sœurs crée à nouveau un tableau, que l'on pourrait alors rattacher aux autres « tableaux hagiographiques » et qui font penser à des représentations du chemin de croix en plusieurs émaux, sculptures ou peintures comme on peut en retrouver dans les églises. A bien des égards, le parcours spirituel d'Anne-Marie se raccorde à cette idée¹.

En liant ces plans très picturaux les uns aux autres, on découvre un nouveau jeu de correspondances. En effet, en travaillant la scène précédemment citée et celle de la mort d'Anne-Marie sur le mode de la peinture, sur la composition ouvragée de la mise en scène et de la mise en cadre, Bresson instaure un rapport entre les deux. Ces images peuvent se suffire à elles-mêmes mais elles prennent une valeur supplémentaire par le fait même qu'elles ressortent du lot et se font écho. Ces insertions d'une certaine picturalité représenteraient aussi des failles dans le système rigoureux du film, qui, à la fois, réaffirment la présence du récit, par la composition scénique, et le hissent à un niveau spirituel, en provoquant une sensation de stase. La présence en creux et à peine perceptible de la peinture transforme la portée du drame.

D'autres plans méritent l'attention, ou plutôt l'attirent inmanquablement, car Bresson n'échappe pas toujours à l'interprétation et au signe. Les contre-plongées que l'on perçoit très fortement, par exemple, relèvent aussi de la picturalité : encore une fois il ne s'agit pas de belles images mais d'images qui signifient et narrativisent et donc d'un effort de composition. C'est dans la première séquence, Mère prieure qui se retourne, hiératique, entre la sous-prieure et Mère Dominique pour demander à la communauté de prier. C'est également Mère Saint-Jean qui sermonne Anne-Marie qui s'est elle-même dispensée d'atelier pour apprendre le langage des fleurs à Thérèse. Le cadre en plan moyen et contre-plongée sur la sous-prieure symboliserait la règle sévère qui retombe sur la réhabilitante. C'est en dernier lieu, les contre-plongées sur Thérèse dans l'escalier qui soulignent sa domination apparente, quand elle invente une histoire de complot qui se tramerait contre sa protectrice. A ce titre, le plan qui met les deux âmes face à face durant la correction fraternelle est probablement celui qui heurte le plus le regard, il en deviendrait presque pittoresque tant il est significatif et distinct des autres.

Enfin, je citerai encore trois fragments qui interpellent le regard. Il en va ainsi d'un plan qui joue sur les différents champs et le clair-obscur dans la séquence de nuit du début, où

¹ Se référer au dernier chapitre « Du réel au spirituel ».

Agnès et les sœurs se cachent dans un coin de rue des malfrats venus chercher la jeune femme. Le plan rapproché épaulé montre alors les visages sombres et indistincts dans la pénombre des trois dames au premier plan. Les lumières de la rue en arrière-plan dessinent leurs silhouettes avec au centre celle d'Agnès et esquissent aussi les traits des deux hommes qui les cherchent et passent devant elle en courant. L'ambiance est au film noir, la musique suggère la tension et la peur. Une image très narrative donc.

Du reste, il y a aussi deux très beaux plans sur le visage d'Anne-Marie qui se repèrent, se perçoivent avec discernement. Le premier dont je parle la montre quand elle se réveille de son coma à l'infirmerie. Le jeu des champs-contrechamps avec la Mère prieure qui lui sourit et la musique en accompagnement sculptent l'émerveillement du visage fin et très soigné d'Anne-Marie, filmée en gros plan (découpé en plusieurs fragments par les champs – contrechamps). Enfin, c'est un autre gros plan sur le personnage qui semble rivaliser dans le pittoresque avec celui de la correction fraternelle¹. Pendant la discussion avec Thérèse à l'infirmerie, le visage d'Anne-Marie paraît plus illuminé que jamais parce que celui de la réhabilitée est cadré d'une manière beaucoup plus neutre et sous un éclairage plus diffus et sombre. La caméra semble ainsi être posée à côté d'Anne-Marie et enregistrer le moindre des détails de son visage, le grain de beauté au bas de sa joue gauche, ses grands cils et ses yeux clairs et surtout la naissance d'une larme au creux de ses paupières. Ce plan, autant qu'il participe à la poésie du montage avec son jeu de faux champs – contrechamps, vibre, par sa seule beauté, avec intensité au sein du film. Là aussi, la composition se dénonce et la pictorialité du cadre distrait de l'essentiel le regard du spectateur qui se concentre sur l'éclat du visage.

3-Robert Bresson et Edward Hopper.

Edward Hopper, peintre américain né en 1882 et mort en 1967, fut surnommé « *the silent observer* » (« l'observateur silencieux ») car il ne cherchait pas à représenter dans ses tableaux les expressions des gens, mais plutôt à capter des « *empty moments* », des « moments vides »². Ses thèmes, en apparence, sont bien loin de ceux de Bresson, Hopper s'est intéressé à l'opposition nature – civilisation dans un monde moderne en train de développer ses voies ferrées, ses routes, ses grandes villes, ses gratte-ciels. Cependant, se profile à travers son œuvre, et particulièrement de 1921 à 1965, une obsession pour le silence, le vide et la solitude

¹ Encore qu'il faille toujours nuancer, ils ne sont pittoresques qu'au regard des autres plans du film, débarrassés de tout point de vue distordu. Dans un film d'Orson Welles, les mêmes plans apparaîtraient sans doute très plats.

² Se référer à SALA Charles : « HOPPER EDWARD - (1882-1967) », *Encyclopædia Universalis* en ligne, consulté le 3 juin 2013. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/edward-hopper/>

des individus. A cet égard, je rapprocherai l'artiste de Bresson et ses tableaux des deux premiers longs métrages du cinéaste. Pourquoi limiter la comparaison aux *Anges du péché* et aux *Dames du bois de Boulogne* et ne pas la filer avec les films suivants ? Parce que, comme le souligne Yves Bonnefoy en liant Degas et Hopper, si ce dernier s'intéresse au secret des personnes qu'il représente sur la toile, à l'énigme qu'ils provoquent, il ne dénie pas pour autant ses scènes de récit. Là où Degas tente de le briser en montrant qu'un « être est là, très réel, derrière son apparence »¹ (en faisant notamment sortir une partie du corps ou de la tête du cadre comme si le personnage vivait indépendamment du tableau)².

Ainsi, le Bresson des débuts, lui aussi, mise d'abord sur un récit, qu'il essaiera de minimiser de façon plus radicale par la suite. Ce qui le relie à Hopper tient à l'art de la suggestion et à l'utilisation à la fois du concret et de l'abstrait. Bonnefoy définit l'œuvre de l'artiste américain comme une « expérience d'identité de l'apparence et de l'être, profondément favorable à l'approfondissement de la peinture, qui a besoin que le réel simple – mais aussi bien infini – prenne le pas sur l'imaginaire »³. On retrouve l'importance du réel et de son insignifiance avec « l'apparente neutralité de la scène »⁴ bien que le peintre ne se détache pas complètement de la représentation dans laquelle le cadrage est « presque cinématographique »⁵ selon Nicolas Cendo. « “ Tout ce que je veux ”, disait à peu près Hopper, “ c'est peindre la lumière sur l'angle d'un mur, sur un toit. ” »⁶

Aussi, l'extrême stylisation des décors dans *Les Anges du péché* et *Les Dames du bois de Boulogne* renvoie à l'esthétique des tableaux de Hopper. En effet, le peintre dépouille les lieux qu'il peint du superflu, murs dénudés, absence de meubles et d'objets, « on dirait que c'est la réalité même qui s'efface dans cet abîme, au moins la réalité d'existence, celle qui ne dure que par les signes qu'elle projette autour d'elle. »⁷ Il enlève donc tout ce qui distrait et signifie. Par ailleurs, les tableaux de Hopper, s'ils ne coupent pas les corps et les têtes des personnages autant que ceux de Degas, tendent tout de même vers l'abstraction en isolant le décor représenté dont ils ne dévoilent qu'une partie. Non seulement, on rattrape la conception bressonienne d'une absence au monde mais également l'idée de *cache* que Bazin appliquait au cinéma. On ne dira pas forcément que la peinture de Hopper est centrifuge, mais du moins

¹ BONNEFOY Yves : « La Photosynthèse de l'Être » in Collectif (sous la direction de Germain VIATTE) : *Edward Hopper*, éditions Adam Biro / Musée Cantini, Marseille / Paris, 1989, p. 22.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ CENDO Nicolas : « Un Désir retenu sous le tranchant de la lumière » in Collectif (sous la direction de Germain VIATTE) : *Edward Hopper, op.cit.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*

⁶ BONNEFOY Yves, *op.cit.*, p. 19.

⁷ *Ibid.*, p. 26.

apparaît-elle nettement comme une découpe dans le réel infini. Grâce à l'épurement du style et à l'abstraction, le peintre obtient, comme Bresson, l'anéantissement du détail parce que « personnages et formes sont traités d'une même manière et placés sur un pied d'égalité »¹.

L'effet de réel, que les toiles de Hopper peuvent procurer, provient de la pure présence des objets. Quand il se permet de représenter des enseignes comme dans *Drug Store* (1927), *El Palaccio* (1946) ou *Chop Suey* (1929)², « ces mots de hasard ne promettent rien que d'indifférent ou de dérisoire. »³ Les lieux paraissent totalement figés, plus que ne devrait l'être leur matière de pierre, de béton ou de bois : « Hopper s'identifie [...] à l'être-là des édifices, à ce qui en paraît l'attente dans la lumière »⁴. Aussi va-t-il peindre escaliers, portes et fenêtres, par lesquelles pénètre justement la lumière si importante pour l'artiste, et qu'il vide quelquefois de toute présence humaine, c'est le cas dans *Stairway* (1919) ou *Rooms by th Sea* (1951). Ces « natures mortes » (peut-être mieux vaudrait-il parler de « civilisations mortes ») rappellent les plans de Bresson qui s'attardent dans les couloirs du couvent de Béthanie ou ceux des immeubles d'Hélène et Mme D. Ils attestent de la même façon d'un réel indicible.

Outre les objets et les décors, il faut évoquer les personnages des toiles de Hopper : l'imprécision (qui n'est pas floue mais manque de détails réalistes) avec laquelle il peint les visages et les corps pétrifie les expressions. « Cela fait de ses personnages des figures qui semblent closes sur elles-mêmes, à l'épreuve de nos désirs d'en pénétrer le silence. »⁵ Parmi les œuvres les plus connues de Hopper, *Automat* (1927) illustre sans doute très bien la citation précédente. La femme qui boit son café, vêtue de son chapeau et de son manteau, une main gantée, l'autre qui tient la tasse, reste impénétrable. Arrive-t-on à savoir ce qu'elle ressent ? Fatigue, amertume, on ne peut en juger mais le vide autour d'elle concentre toute l'énigme de sa personne. Le titre du tableau désigne aussi bien le *self-service* avec ses distributeurs automatiques que le personnage pétrifié. Toutes ces femmes que Hopper peint dans leur mystérieuse apparence trouvent un écho dans les personnages bressoniens de Thérèse et d'Hélène, que Jany Holt et Maria Casarès interprètent respectivement avec beaucoup de retenue⁶.

Au fond, ce que suggère Hopper, c'est l'incommunicabilité des êtres et leur solitude. Pour y parvenir, il tente de peindre un « brusque saisissement de l'âme »⁷ tout comme

¹ CENDO Nicolas, *op.cit.*

² Pour tous les tableaux d'Edward Hopper cités dans ce chapitre, voir les annexes, pp. 145-149.

³ BONNEFOY Yves, *op.cit.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ Se référer au chapitre III « De l'acteur à l'être » dans la première partie du présent mémoire.

⁷ BONNEFOY Yves, *op.cit.*, p. 22.

Bresson cherche dans ses films ce qui va traverser un visage ou déclencher un geste¹. Dans *Room in New-York* (1932), c'est le doigt d'une femme qui va appuyer sur la touche d'un piano qui s'offre comme une « belle métaphore d'un grand possible, celui qui manque à sa vie »². Le peintre, comme le cinéaste, recherche le tressaillement. Yves Bonnefoy dit à propos des toiles de Hopper :

« Elles ne sont construites que pour ce point qui les troue, tant il en transgresse les signes sans rien indiquer des siens propres, elles contiennent parfois des indications symboliques – ainsi ce doigt qui se pose sur le piano – mais c'est pour rabattre notre lecture sur la perception de ce point de fuite du réseau des sens ordinaires. »³

Les Anges du péché et *Les Dames du bois de Boulogne* ont le même objectif. L'index prêt à toucher l'instrument de musique dans *Room in New-York* trouverait en quelque sorte sa correspondance dans les caresses qu'Hélène octroie à son chien Katsou, quand elle prononce les trois mots de vengeance ou après le départ de Jean. Ces gestes assez désintéressés envers l'animal relèvent à la fois de l'effet de réel, du quotidien, du réflexe presque mécanique et de l'énigme, de la suggestion : en exécutant ce mouvement, Hélène semble ressentir quelque chose qui est inaccessible au spectateur, un « grand possible ». D'ailleurs, Bresson et Hopper affichent la même prudence vis-à-vis de la psychologie, de la sociologie ou de la philosophie ; leurs œuvres sont d'une grande pudeur :

« Et voilà pourquoi elles donnent cette impression de silence : nous avons pris brusquement recul, devant la vie et nous-mêmes, nous percevons tout, un instant, comme au travers d'une épaisse vitre. En somme, qu'on n'y voie pas de la sociologie, américaine, ou de la psychologie, vaguement freudienne, et surtout pas de la rêverie d'un voyeur : il n'y a plus d'intimité à violer quand un être est épié au plan même où il se détache de soi, et si Hopper observe surtout des femmes, dans cette analyse du fugitif, du presque inconscient, de l'informulable, c'est que la femme est moins convaincue que l'homme, dans la société qu'il voit s'édifier, moins prête à préférer les cours de la Bourse aux harmoniques d'un son ou au spectacle du ciel qui change. »⁴

L'assertion d'Yves Bonnefoy pourrait très bien s'appliquer aux premiers films de Bresson, dans lesquels il s'agit avant tout de femmes qui souffrent et luttent contre l'inéluctable.

¹ Voir le sous-chapitre « 3- Un cinéma de visages » au chapitre précédent.

² BONNEFOY Yves, *op.cit.*, pp. 22-23.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*

D'ailleurs, cet inéluctable tient à une destinée, une transcendance. Or, si Hopper a attaché tant d'importance à la lumière, c'est qu'elle est « un signe en plus, un appel, dans presque tous ces tableaux en cela certes métaphysique »¹. La lumière qui pénètre par la porte ou la fenêtre transforme l'espace et la représentation même, elle vibre sur la matière des murs dans *Sun in an Empty Room* (1963), et s'oppose à l'opaque du corps dans *Morning Sun* (1952)². Elle atteste surtout d'une présence invisible, qui semble vraie sans être réelle. Cet ineffable, Bresson tente également de le capter, non plus par l'éclairage du décor et les rapports clair-obscur qui dépendent encore de l'art pictural, mais par les rapports purement cinématographiques d'images et de sons. Mais dans la représentation même de l'image, on retrouve bien chez Bresson et Hopper la même méthode ascétique ; je laisse une fois de plus la parole au poète et critique Yves Bonnefoy :

« Comprenant qu'il ne pourra pas établir avec l'Être, avec l'Absolu, une relation positive, c'est-à-dire médiatisée par des objets, des sentiments, des actions – et la présence des autres êtres – il veut la voie négative, celle qui fait le vide dans la conscience pour que la paix y entre et s'y établisse »³.

Le dépouillement bressonien de l'image est une quête du Sacré⁴. A ce propos, Bonnefoy associe Hopper et Vermeer de Delft ; les œuvres de chacun d'eux donnent la même sensation de rupture dans la narration. Seulement, pour l'Américain, athée, il n'y a alors d'absolu que dans la lumière tandis que le Hollandais chrétien résout la suspension du récit et les énigmes ainsi suscitées en Dieu, par le Sacré⁵. Or, Jean-Claude Rousseau dans un article pour *Caméra/Style* rapproche le cinéma de Bresson avec la peinture de Vermeer parce que les deux artistes « présentent ce qu'ils ne montrent pas »⁶ et que l'image vidée de sens ouvre vers une autre dimension, une transcendance. Preuve que les arts se fondent sur des rapports et des échanges intimes et profonds ; de Bresson, on en vient à Hopper, de Hopper, on arrive à Vermeer, de Vermeer, on revient vers Bresson. Ce dernier écrivait d'ailleurs dans ses *Notes* : « Le lien insensible qui lie tes images les plus éloignées et les plus différentes, c'est ta vision. »⁷

¹ *Ibid.*, p. 24.

² Le tableau figure une jeune femme assise sur son lit, il est amusant de noter qu'Yves Bonnefoy compare la chambre représentée à « une vraie cellule de religieuse ». *Ibid.*, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ Ce que j'analyse dans le dernier chapitre du présent mémoire.

⁵ BONNEFOY Yves, *op.cit.*, pp. 28.

⁶ ROUSSEAU Jean-Claude : « Bresson, Vermeer » in Collectif : *Robert Bresson*, éditions Camera/Style, collection « Ramsay Poche Cinéma », Paris, 1989, p. 72.

⁷ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 39.

III DU RÉEL AU SPIRITUEL :

« DIVINATION, ce nom, comment ne pas l'associer aux deux machines sublimes dont je me sers pour travailler ? Caméra et magnétophone, emmenez-moi loin de l'intelligence qui complique tout. »¹

Notes sur le cinématographe se termine sur ces quelques mots qui mettent en lumière tout le pouvoir que Bresson confère au Septième Art. Il relèverait ainsi de l'ordre du Sacré alors même qu'il représente probablement le seul art né profane (avec la photographie). Sacré parce que « le cinématographe fait un voyage de découverte sur une planète inconnue. »² Or,

« un caractère fondamental du Sacré, que lui reconnaissent tous les auteurs, est en effet son orientation vers *autre chose*, avant toute détermination sur la nature exacte de cette *chose*. L'important est qu'elle soit *autre, tout autre*, dit Otto »³

Le cinéma de Bresson s'oriente vers l'inconnu qui semble disposer de deux facettes. En effet, il y a toujours cette idée forte d'attraper le réel qui, par définition, tient de l'inconnu. Bresson entend le capter par les sens, les sensations qu'il met en rapport avec la spiritualité et surtout l'âme. Car le réel est l'essence pure des choses, autrement dit, la vérité de la personne ou de l'objet. Ce que l'on croit être vrai, plus qu'on ne le sait.

« *Croire*.

Théâtre et CINÉMA : alternance de croire et de ne pas croire. Cinématographe : continuellement croire. »⁴

¹ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 138.

² *Ibid.*, p. 35.

³ AUFRE Amédée : « Postface. Cinéma et transcendance » in AGEL Henri : *Le Cinéma et le Sacré*, Editions du Cerf, collection « 7^{ème} Art », Paris, 1961, p. 154.

⁴ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 67.

On touche là le cœur du cinéma de Bresson, quelque chose de très sibyllin. La sensation du réel naît de la poésie. Et « poésie et vérité sont sœurs. »¹ Il y aurait donc le réel qui est immanence et la vérité qui est transcendance. L'un constitue le présent, le quotidien, le naturel. L'autre, de l'ordre de l'immuable et du croire, viendrait alors le transcender : « “ Le constant, l'éternel sous l'accidentel. ” »². Bresson tente d'arriver à l'étrange et au neuf avec le banal. Au *cinématographe*, le montage recompose le tout et l'effet de réel, qui ne peut être le réel même, produit un second effet : une énigme. C'est dans ces énigmes que Bresson insuffle le Sacré, dont on ne connaît pas la nature mais que l'on sent autre.

Dans son texte « Cinéma et transcendance », l'abbé Amédée Ayfre distingue plusieurs zones de sacré dans un schéma qui, dans le cadre des intrigues des *Anges du péché* et des *Dames du bois de Boulogne*, est intéressant (comme on le verra *infra*). Il y a, pour lui, deux voies qui transcendent l'immanent, le haut vers l'union mystique, sacré positif et le bas vers l'extase noire, sacré négatif. Ambivalence qui se double d'une ambiguïté de l'immanent. D'un côté, l'instinct et le cœur, de l'autre, la raison et l'esprit. L'être humain se dirige soit vers une vie antérieure, soit vers la conscience. De ce postulat, Ayfre discerne quatre zones de sacré : le *satanique*, orienté vers la raison, la révolte et l'ironie, intelligence du démon, le *spirituel* vers l'esprit et qui aboutit à la gloire, au déploiement. A l'autre pôle de l'immanence, tourné vers l'inconscient, il y a le sacré *mystique*, qui suit la règle du cœur, du dépouillement et du sacrifice et « où est mis en relief l'aspect indicible, ineffable du Mystère où l'Amour aveugle pourrait seul parvenir »³. Et enfin, le sacré *surréal* de l'instinct, qui est passion, « expérience intérieure du Néant »⁴ et (auto)destruction de l'homme. Dans les deux derniers cas, le sacré revêt un aspect tragique.

A ce titre, on placerait le cinéma de Bresson dans un sacré de l'inconscient, qui repousse l'intelligence et fait appel aux sens et au cœur. « Préfère ce que te souffle l'intuition à ce que tu as fait et refait dix fois dans ta tête. »⁵ L'entendement est impropre à pénétrer la vérité car la pensée déforme tout. En revanche, la mécanique froide de la caméra et du magnétophone enregistre tel quel le réel, et la vision de l'artiste qui lie les images et les sons transcende ce réel. La part d'énigme et de hasard prend alors une place importante dans tout son œuvre. Le cinéaste définissait d'ailleurs le poète ainsi : « C'est ce que sont tous les gens qui créent quelque chose, c'est un don et c'est inexplicable. [...] C'est comme ça qu'il faut

¹ Entretien avec Michel d'Hoop, *Amis du film*, avril 1960, in BRESSON Robert : *Bresson par Bresson*, *op.cit.*, p. 101.

² BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 57.

³ AYFRE Amédée : « Postface. Cinéma et transcendance » in AGEL Henri, *op.cit.*, p. 157.

⁴ *Ibid.*, p. 155.

⁵ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 129.

faire des films, mais il faut se sentir dans une espèce d'état de grâce. »¹ Les idées d'ineffable et de contingence sont bien là, Bresson n'aimait pas être pris pour un mystique et pourtant, sa vision de l'art semble s'en approprier tous les aspects, ascèse et mystère.

1- L'au-delà des images.

La notion d'indicible au sein du *cinématographe* semble capitale. D'ailleurs, il faudrait sans doute parler aussi d'invisible. L'essence est irreprésentable à l'écran et dans les images. Bresson conseille bien de s'en méfier : « DANS CETTE LANGUE DES IMAGES, IL FAUT PERDRE COMPLÈTEMENT LA NOTION D'IMAGE, QUE LES IMAGES EXCLUENT L'IDÉE D'IMAGE. »² Elles sont illusion. Mieux vaut donc « TRADUIRE le vent invisible par l'eau qu'il sculpte en passant. »³ que de lui donner une consistance qu'il n'a pas. La vérité se trouverait au-delà des formes, ou bien plutôt en leur sein. Au-dedans des corps, sous un visage, derrière un geste : « Ne pas tourner pour illustrer une thèse, ou pour montrer des hommes et des femmes arrêtés à leur aspect extérieur, mais pour découvrir la matière dont ils sont faits. Atteindre ce " cœur du cœur " »⁴.

Il s'agit donc d'une quête intérieure : chercher dans les tréfonds internes de l'âme, parvenir au secret. Voici une autre raison pour laquelle Bresson évite la dispersion, l'étalage : « Creuse sur place. Ne glisse pas ailleurs. Double, triple fond des choses. »⁵ L'anecdote est superficielle, il faut éviter la galerie de personnages et la peinture de mœurs pour se concentrer sur une étude simple mais d'où l'on pourra saisir toute la complexité du sujet. L'âme humaine ne se découvre que par l'attention et l'obstination (c'est ce que semble d'ailleurs démontrer *Les Anges du péché* avec la figure d'Anne-Marie).

Il y a alors un paradoxe étrange chez Bresson. Il utilise certes le cinéma comme un moyen d'investigation psychologique : « Modèles. C'est à toi, ce n'est pas au public qu'ils donnent ces choses qu'il ne verrait peut-être pas (que tu ne fais qu'entrevoir). Dépôt secret et sacré. »⁶ Le cinéaste obtient ainsi de ses modèles une substance, mais il n'est ni un psychanalyste, ni un chirurgien. Il ne tente pas d'expliquer les comportements, de les rationaliser au possible, pas plus qu'il ne dissèque la *psyché* des personnes. Tout au contraire, la pudeur commande. « G, divinement homme, F, divinement femme (modèles),

¹ BRESSON Robert : « Une mise en scène n'est pas un art », *op.cit.*, pp. 6-8.

² *Ibid.*, pp. 71-72.

³ *Ibid.*, p. 77.

⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁶ *Ibid.*, p. 98.

sans aucun truc. Le TRUC, c'est ce qu'il y a de caché, de non sorti (non révélé), en eux. »¹ Cette chose, cet objet, ce « truc » tient au mystère et au secret. Le dévoiler dans sa totalité est impossible. Si le modèle l'exteriorise et la mise en scène l'explicite, l'analyse, en le faisant passer par le domaine de l'intelligible, il n'est plus et le cinéma passe à côté de sa vérité.

Pour Bresson, il faut se garder de forcer la personne à sortir ce qui est enfermé en elle. Par conséquent, la seule façon de procéder se trouve dans l'au-delà des images. Atteindre l'intérieur de l'être par les échanges intimes d'images et de sons : « Images en prévision de leur association *interne*. »² Les liens les plus fragiles et les plus discrets qui se nouent sont seuls capables de donner une vision et de communiquer le mystère de l'être. Car encore une fois Bresson précise : « Habituer le public à deviner le tout dont on ne lui donne qu'une partie. Faire deviner. En donner l'envie. »³ Le but demeure la communication de sensations et d'émotions avec le spectateur, et le cheminement intérieur (autant celui du film que celui du public) : les ellipses obligent à mesurer un écart et à sentir ce qui s'est passé dans le non-dit et le non-vu, la transformation qui a eu lieu. Mais l'absence de réponse véritable empêchera toujours de combler le vide dans sa totalité, « la beauté de ton film ne sera pas dans les images (cartepostalisme) mais dans l'ineffable qu'elles dégageront. »⁴ Au regard des deux premiers longs métrages, l'ineffable équivaut à la présence de Dieu et son intervention par la grâce. La grâce qui est d'ailleurs « l'extraordinaire quête de la communication authentique »⁵.

2-Les mouvements de l'âme.

« Il s'agit de considérer que notre âme est un château tout de diamant ou de pur cristal, qui se compose de maintes pièces, tout comme il y a au ciel maintes demeures. Tout bien considéré, mes sœurs, l'âme du juste n'est rien d'autre qu'un paradis dont le Seigneur dit faire ses délices. Alors, comment croyez-vous que doive être la salle où un Roi si puissant, si sage, si pur et comblé de tous les biens, trouve son agrément ? Pour moi, je ne trouve rien à comparer à la grande beauté d'une âme et à son mérite ; et il est vrai que nos entendements, si subtils soient-ils, ne doivent que difficilement arriver à la comprendre. »⁶

¹ *Ibid.*, p. 116.

² *Ibid.*, p. 57.

³ *Ibid.*, p. 107.

⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁵ CASALIS Roger : « GRACE », *Encyclopædia Universalis* en ligne, consulté le 12 avril 2013. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/grace/>

⁶ D'AVILA Thérèse : *Le Château intérieur ou les demeures de l'âme* [1577] (traduit par Claude Allaigre) in D'AVILA Thérèse, de LA CROIX Jean : *Œuvres* (publié sous la direction de Jean Canavaggio), éditions Gallimard, collection « Bibliothèque de La Pléiade », Paris, 2012, p. 521.

Avec ces quelques mots, Thérèse d'Avila débute la métaphore du *Château intérieur* ou *les demeures de l'âme*, ouvrage dans lequel elle tente d'expliquer le principe de l'oraison, prière méditative centrée sur la contemplation divine dont le but ultime est, pour la chrétienne mystique, l'union spirituelle avec Dieu. Il y aurait sans doute beaucoup de ponts à construire sur les principes religieux de Thérèse d'Avila et le travail de Bresson. Mêmes idées d'atteindre un absolu et sur le mystère de toute chose. La mystique recommandait aux sœurs de ses couvents d'éloigner les pensées qui viennent troubler la contemplation, et de s'abandonner totalement pour obtenir grâce et paix. Bresson avait à peu de choses près les mêmes exigences envers ses modèles qui ne doivent ni penser, ni sentir¹.

Mais si j'évoque ici *Le Château intérieur* et son *incipit*, c'est avant tout parce qu'il renvoie à bien des égards à la façon de Bresson d'envisager l'âme comme un secret des profondeurs « que nos entendements, si subtils soient-ils, ne doivent que difficilement arriver à [...] comprendre ». Il parle toujours de « cœur du cœur »², de « l'âme de l'âme »³ d'un être humain. Or, Thérèse d'Avila dans ses écrits propose précisément une méthode qui consiste à rentrer en soi-même pour trouver son essence divine. L'âme, déclare-t-elle, est une forteresse dont il faut pénétrer une à une les pièces pour atteindre la salle centrale, le noyau. Il est donc question d'un cheminement, ce cheminement qui est justement le cœur des *Anges du péché* et des *Dames du bois de Boulogne* et de leurs intrigues.

« C'est l'intérieur qui commande. Je sais que cela peut paraître paradoxal dans un art qui est tout extérieur. [...] Seuls les nœuds qui se nouent et se dénouent à l'intérieur des personnages donnent au film son mouvement, son vrai mouvement. C'est ce mouvement que je m'efforce de rendre apparent par quelque chose – ou quelque combinaison de choses – qui ne soit pas seulement un dialogue. »⁴

Voici ce que Bresson déclare en 1946 après avoir tout juste réalisé son second long métrage. Les récits encore bien imposants des *Anges du péché* et des *Dames du bois de Boulogne* demeurent histoires d'âmes qui marchent. Chacun des personnages avance vers quelque chose, l'assouvissement d'un désir, un destin mais cela provient avant tout d'une

¹ « Je leur demande de ne rien sentir, et surtout de ne pas sentir le rôle. [...] Tout ce qui est dans la personne que j'aurai choisie doit se révéler absolument sans que nous nous en doutions ni lui ni moi, ce qui est assez subtil. » BRESSON Robert : « Une mise en scène n'est pas un art », *op.cit.*, p. 6.

² BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 48.

³ BRESSON Robert : *Cannes 1971 Amis du film et de la télévision* n°185, octobre 1971, cité in ARNAUD Philippe, *op.cit.*, p. 185.

⁴ Robert Bresson in QUEVAL Jean, *op.cit.*

passion : « Que ce soit les sentiments qui amènent les événements. Non l'inverse. »¹ L'action doit se subordonner à l'itinéraire intérieur des personnages. Le bloc narratif est donc ramassé parce que Bresson élague tout ce qui relève de l'anecdote mais aussi parce qu'il s'agit de s'enfoncer dans le mystère de l'être. La sensation du réel soutient la sensation de vérité.

La tension conflictuelle des deux films fait penser à une partie d'échecs, mais pas seulement. Bresson filme des chemins de croix, avec leurs stations. Les luttes se doublent de calvaires. Et cette progression n'est rien de moins qu'une ascèse. Comme les sœurs de Thérèse d'Avila, les personnages de Bresson doivent rentrer en eux-mêmes pour trouver leur chemin, peu importe sa nature. S'il y a bien lutte, entre Anne-Marie et Thérèse, entre Agnès et Hélène, c'est parce que ces âmes choisissent des voies et des directions différentes. *Les Anges du péché* raconte l'ascèse du désir insatiable d'Anne-Marie pour sauver Thérèse. Si l'on se réfère aux zones de sacré déterminées par Ayfre, celle-ci est une vraie mystique qui oppose à la loi et donc à la raison, le cœur. Quand la sous-prieure la sermonne : « Le plus urgent, c'est la règle », Anne-Marie rétorque : « La règle ! Nous sommes justement dans le seul lieu du monde où il n'y a qu'une règle, celle du cœur ! » Mère Saint-Jean lui reproche d'être « une âme agitée », « oui, mais une âme » réplique solennellement la maîtresse des novices qui rappelle par là le vrai sujet du film.

Anne-Marie, dans son cheminement, souffrira tous les maux mais, et c'est là le mystère de son être, n'en démordra jamais, continuera sur sa voie. Tout juste fera-t-elle l'apprentissage de l'humilité, étape qui amènera le dénouement. Mais du début à la fin, son obstination ne trouvera pas de justification concrète ou réellement psychologique. Elle se sent appelée dit-elle, il s'agit pour ainsi dire de communion et de destinée. Le film rend apparent, à travers une réalité tangible (celle du couvent), un ineffable tout autre où une âme demande de l'aide à une autre âme. Cependant, la limite de Bresson vient de ce classicisme encore chargé qui fait d'Anne-Marie peut-être plus un caractère qu'une personne. En ce sens qu'elle ne provoque pas de suspension du récit et paraît dépendre d'une certaine logique de l'intrigue, certes interne, mais logique tout de même. Alors que les modèles du *cinématographe* semblent tout à fait échapper à leur histoire.

L'héroïne des *Anges du péché* subit une sorte d'épuration, la même que Bresson voue à son esthétique. En effet, Anne-Marie, d'abord épique, va finalement aboutir au tragique. Elle vient au couvent avec l'orgueil, celui d'être certaine de pouvoir convertir « la plus

¹ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 40.

coupable et la plus endurcie » des criminelles. Pour ce faire, elle doit en premier lieu se détacher du monde extérieur et communier avec les sœurs du couvent. C'est la séquence où elle abandonne ses objets de valeur à Mère Saint-Jean qui lui parle d'esprit de sacrifice, sans se douter qu'Anne-Marie ira jusqu'à offrir sa vie. Mais dans cette scène-là, les objets valent moins que les souvenirs que la nouvelle réhabilitante souhaite conserver, à savoir les photographies de sa mère. Voilà pourquoi la séquence où Anne-Marie les jette au feu est d'une plus grande importance. Moment très bressonien puisqu'aucune parole n'est prononcée et que les gestes en disent plus long que tout un monologue, il marque le premier vrai sacrifice d'Anne-Marie et le premier instant de communion du film, car cet accord profond ne s'obtient que dans le silence chez Bresson. Ce n'est qu'après cette première brûlure qu'elle accède à Thérèse.

En effet, la séquence qui suit met en scène la rencontre avec Thérèse et une humiliation : la rebelle tache la robe d'Anne-Marie qui réagit en l'embrassant. Second silence et second instant de communion. Thérèse ne repousse pas ce geste bien qu'elle ne semble pas le comprendre. Ensuite, dès que la sentence de Catherine de Sienne lui assigne sa mission, Anne-Marie se lie à jamais à Thérèse. Elle subira alors le rejet. Après quoi, elle exaspérera la réhabilitée et la poussera quelque part à la manipulation. Anne-Marie ainsi trompée doit se confronter à la communauté, pendant la correction fraternelle, où elle reçoit les avis des unes et des autres sur sa conduite. Elle prend pour des insultes leurs déclarations qui lui disent son orgueil et son intransigeance.

« Oh ! Dieu m'assiste, mes filles, combien d'âmes le démon n'a-t-il pas dû mener à leur perte de cette façon ! Car elles prennent tout cela pour de l'humilité, cela et bien d'autres choses que je pourrais dire ; la cause en est que nous ne nous connaissons pas bien, ou que notre connaissance de nous-mêmes est faussée ; dès lors, si nous ne regardons jamais que nous-mêmes, il n'y a pas à s'en étonner et on peut craindre le pire. »¹

Il est amusant de noter que les mots de Thérèse d'Avila entrent en résonance avec le parcours d'Anne-Marie qui, pour n'avoir écouté qu'elle et ne pas avoir voulu baiser les pieds de ses sœurs en pénitence, se retrouve bannie du couvent, rejetée dans un monde qui n'est plus le sien. Cette étape marque son apprentissage de l'humilité, la mène vers le doute du héros tragique et du doute à la connaissance. Les deux scènes de prière évoquées *supra* ne

¹ D'AVILA Thérèse, *op.cit.*, p. 530.

disent pas autre chose. Elles montrent qu'Anne-Marie, empressée et sûre d'elle, choisit dans un premier temps de s'adresser prétentieusement à Dieu. Mais c'est finalement quand elle offre, non sa prière, mais son humble plainte à un « simple humain » (sur la tombe du Père Lataste) que l'histoire peut se dénouer. Car la grâce correspond au moment où « Dieu renonce à toute manifestation de puissance, de gloire et de supériorité pour ne se révéler et n'agir que dans la pauvreté, la faiblesse, la solidarité »¹. Anne-Marie devra encore passer par la maladie et aller jusqu'au bout de son ascèse, c'est-à-dire jusqu'à la mort pour que Thérèse se convertisse enfin. Dans une interprétation contemporaine, la grâce opère par un amour désintéressé et entièrement donné à l'autre, au mépris de sa propre vie. C'est un don parfait qui prend le comportement naturel à contre-courant². Anne-Marie va ainsi à l'encontre de l'instinct animal de survie vers le sacrifice complet, la perte ultime. Cette idée-là semble hanter Bresson qui parlait de son film *Procès de Jeanne d'Arc* de la sorte : « Jeanne illustre une loi humaine, celle du qui perd gagne. Pour gagner, il faut perdre jusqu'au bout, pour accéder au royaume des grandes choses, même terrestres. »³ Anne-Marie appartient à la même race de mystique, opiniâtre et fidèle à une voix.

La confrontation avec Thérèse est forcément violente car celle-ci est dans le refus total, elle ne s'abandonne à personne, elle reste le personnage énigmatique du film. Au final, nous ne savons qu'une chose d'elle : elle désire se venger de la trahison d'un homme... Or, cette « nécessité intérieure »⁴ de vengeance, ne s'explique pas, elle relève de l'indicible. Un des policiers qui enquête sur le meurtre perpétré par Thérèse le souligne : « C'est l'empreinte de la vengeance que de ne pas en laisser ». De surcroît, le peu d'informations données sur le personnage, couplées à son mutisme lui donnent tout son mystère. Mystère qu'elle garde jusqu'à la fin. « Vous l'avez mon secret maintenant » dit-elle à Anne-Marie, allongée par terre, après leur course-poursuite. Mais ce secret dont la réhabilitante devient seule dépositaire se cache dans les gestes et dans la fuite de Thérèse et les dialogues ne le délivrent en aucune manière. Outre qu'il s'agit d'un nouvel instant de communion et, en l'occurrence, de communication entre les deux sœurs, le spectateur, lui, entrevoit à peine le « dépôt secret et sacré » que Thérèse lègue à Anne-Marie.

¹ CASALIS Roger, *op.cit.*

² *Ibid.*

³ BRESSON Robert in revue *Les Lettres Françaises*, 24 mai 1962, in ARNAUD Philippe, *op.cit.*, p. 181.

⁴ Robert Bresson in QUEVAL Jean, *op.cit.*

Avant d'être atteinte par la grâce, Thérèse marche vers le Néant. A ce titre, *Les Dames du bois de Boulogne* pourrait apparaître comme une variation sur *Les Anges du péché* qui exposerait le chemin que Thérèse aurait suivi si Anne-Marie n'était pas intervenue. En effet, Hélène est tournée, elle aussi, vers le vide et la destruction. A l'inverse d'Anne-Marie, l'héroïne des *Dames du bois de Boulogne* est tragique parce qu'elle se réalise dans un sacré *surréal*. Le personnage d'Hélène confère au mythe, à une surréalité¹. Ainsi, elle suit l'itinéraire d'Anne-Marie dans la direction opposée. Au lieu d'aller vers un dépouillement et l'humilité, elle s'enferme au fur et à mesure dans son orgueil, sa cruauté et sa sécheresse. Au tout début du film, elle refuse la réalité des faits que lui expose son ami Jacques. Ce qui n'empêchera pas pour autant le premier calvaire : l'aveu du désamour de Jean qu'elle a elle-même provoqué par une fausse confiance. Le film en entier se construit alors sur ses états d'âme. Hélène passe de l'amour à la vengeance, de l'amusement à la tristesse. On observe le plaisir que lui procure la réussite. « Hélène est contente » apprend-on par la bouche de Mme D. alors que sa machination vient de se mettre en place. Mais arrive ensuite le tourment de la jalousie quand Jean s'éprend d'Agnès. Elle parcourt un chemin régressif : « A la fin, elle se laisse prendre à son propre jeu : elle devient vraiment dure. Il faut qu'elle soit effroyablement inconsciente pour faire ça à cette petite : la douleur et l'orgueil. »² Les propos de Maria Casarès corroborent cet aspect immanent d'Hélène tourné vers l'instinct et l'inconscient.

Les stations de son chemin de croix sont scandées par le rythme des entrevues régulières avec Jean. Le drame stagne, en particulier, après chaque départ de celui-ci et les pauses silencieuses qui s'ensuivent attrapent inmanquablement les états d'âme, très subtils, d'Hélène. Il semblerait d'ailleurs que le mouvement, notamment du regard, chez elle, évoque la satisfaction et que sa pétrification, au contraire, détermine des sentiments moins superficiels, des blessures plus profondes dont on ne saisit pas tout le temps l'orientation. Au nombre de ces séquences, il y a la rupture d'abord, avec la fin sur le visage en larmes d'Hélène quand Jean la quitte. C'est aussi la scène consécutive où Hélène demeure, inerte, dans son lit, et que le spectateur ne peut à ce moment-là comprendre avec exactitude ce qu'elle ressent, jusqu'au moment où elle déclare « Je me vengerai. »

La séquence de l'heure du thé, alors que son plan fonctionne, fait planer le mystère : « Il ne viendra pas demain » devine-t-elle après le départ de Jean, contentement ou peine, on

¹ Se référer au chapitre II « L'adaptation des *Dames du bois de Boulogne* », dans la première partie du présent mémoire.

² Maria Casarès in GUTH Paul, *op.cit.*, p. 80.

ne sait trop. Quoiqu'il en soit la caméra enregistre l'ambiguïté. Le mouvement de son âme devient le plus apparent dans la séquence de la lettre et du piano. Pour cause, elle y change de sentiments au fur et à mesure. D'abord amusée, elle se rit du désespoir de son ancien amant. Puis légèrement exaspérée car Jean fait peu de cas du sujet sérieux contenue dans la fausse lettre d'Agnès pour ne se concentrer que sur son écriture « enfantine et noble » qui le rend plus amoureux encore. Hélène lui dit alors : « Et c'est tout l'effet que vous fait cette lettre ». Vient le moment où devant la folie de Jean, Hélène pleure. On n'arrive pas alors à savoir si, par jalousie, elle compte renoncer à le jeter dans les bras d'Agnès et à lui fournir le moyen de la revoir. Son visage figé ne permet aucune interprétation certaine et provoque un doute sur ses intentions futures. Il y a là une suspension du récit puisque c'est précisément Hélène qui le mène tambour battant. Mais enfin, elle s'élance, éperdue, dans les escaliers pour rattraper Jean et le ramener dans ses filets, avec un sourire de jouissance. La machine meurtrière a repris sa marche.

Sa jalousie accroît sa cruauté envers Agnès. Dans la séquence où la jeune fille met les boucles d'oreilles envoyées par Jean (qu'elle prend pour un cadeau de sa mère), Hélène débarque et les lui fait enlever en la traitant de « grue ». Là encore, le doute s'insinue, il paraît impossible de déceler avec exactitude si elle agit par jalousie ou si cette confiscation s'intègre dans ses projets (elle demande en effet à Mme D. de renvoyer le présent avec « un mot de refus très sec » à Jean, le jetant au désespoir). Hélène s'emmure dans son orgueil. En toute logique, elle s'autodétruit. La séquence de mariage le montre bien. Un travelling accompagne en plan américain Agnès qui s'avance vers l'autel, et soudain la caméra dans un brusque mouvement panoramique attrape le visage d'Hélène qui jette un regard sur la mariée, et s'en détourne les paupières presque closes. Le panoramique se remet alors en mouvement et recadre Agnès côte à côte avec Hélène. L'une en blanc et souriante, l'autre vêtue du noir d'un deuil qu'elle est obligée d'accepter, en larmes. Or, le travelling accompagne à nouveau Agnès qui dépasse Hélène, la couvre, la remplace dans le champ. Elle s'y substitue.

Au jeu de Dames, c'est finalement le blanc qui absorbe le noir, et l'anéantit. Le dernier plan du film sur Hélène la présente pétrifiée. C'est qu'au fond elle n'est pas rentrée en elle-même, et s'est enfermée dans la solitude. Hélène et Thérèse apparaissent alors comme des figures plus mystérieuses qu'Anne-Marie qui, au contraire, s'expose et s'explore. Contrairement à la réhabilitante, elles tentent de rejeter l'humain et Hélène, que personne ne

vient secourir, se voit transformée en statue de sel selon la formule de Thérèse d'Avila (empruntée à la Bible)¹.

En revanche, on retrouve avec Agnès un chemin de grâce. Celle-ci ne se dépouille pas d'un orgueil comme Anne-Marie mais progresse de renoncements en résignations. Au fur et à mesure que l'histoire déroule ses fils, elle perd peu à peu ses libertés (dont elle se prive elle-même la plupart du temps). En premier sacrifice, elle abandonne le plaisir de la danse même si elle s'y adonne toujours. Comme le dit sa mère dans la séquence qui succède à celle du music-hall : « Elle voulait vivre pour la danse, et non danser pour nous faire vivre. » Agnès délaisse d'abord sa passion qui devient moyen de survie. En se livrant à la débauche, elle perd aussi de sa dignité (en apparence car sa misère le justifie). Quand Hélène prend les deux dames sous son aile faussement protectrice, Agnès doit se résigner à ne plus voir personne. Sa seconde envolée chorégraphique dans le film s'achève sur une syncope et elle décide alors de renoncer totalement à la danse. Pour échapper à l'emprise d'Hélène, elle trouve du travail, mais sa réputation la rattrape et, de nouveau, elle doit abandonner un espoir, une alternative vers le bonheur.

Elle se prive aussi de l'amour. Elle s'attache à Jean mais celui-ci l'encourage à fuir avec lui, tout en repoussant la lecture de la lettre dans laquelle elle évoque son passé ténébreux. Elle s'apprête à partir avec lui puis renonce finalement, refusant de vivre dans le mensonge. Sous la menace d'Hélène, elle se résout au mariage. Ensuite survient le sacrifice ultime, comme celui d'Anne-Marie : le cœur d'Agnès succombe quand son époux apprend la vérité. Elle lui demande pardon et s'accommode de la mort : « Je ne vous dérangerai plus... c'est facile. » Elle cède ainsi sa propre vie, alors même qu'elle est le seul personnage qui lutte et essaie de se racheter. Sa noblesse d'âme et sa dignité humaine entraînent sa chute et annoncent, tout à la fois, sa future victoire, selon le principe du « qui perd gagne » cher à Bresson. A l'exemple des *Anges du péché*, le don de soi lui permettra d'obtenir la grâce.

Agnès apparaît également comme le personnage le plus actif et peut-être la figure la moins énigmatique parmi les quatre personnages principaux des deux films. En fait, Bresson filme moins les mouvements de son âme que ses choix parce que son caractère reste inchangé du début à la fin du film et que ce sont les sentiments d'Hélène, plus ambigus, plus aléatoires et plus complexes à saisir, qui président au récit. Agnès est taillée d'une seule pièce, à l'instar d'Anne-Marie, mais n'étant pas le protagoniste, Bresson s'attarde moins sur son cas

¹ « Et si ces âmes n'essayent pas de comprendre et de porter remède à leur grande misère, elles se verront transformées en statues de sel, pour n'avoir pas tourné la tête vers elles-mêmes, tout comme l'a été la femme de Loth pour l'avoir tournée. » D'AVILA Thérèse, *op.cit.*, p. 524.

(quoiqu'il s'y attache beaucoup visiblement). Les états d'âme de Thérèse importent autant que ceux d'Anne-Marie dans *Les Anges du péché* car les deux femmes sont liées par le sort et qu'elles entrent en conflit mais aussi en communion. Là où Agnès et Hélène ne seront jamais que dans l'affrontement, si ce n'est qu'elles partagent un amour pour Jean.

J'ai parlé, jusqu'à présent, de communion mais il faudrait également évoquer l'idée d'incommunicabilité qui hante les deux œuvres. Les personnages rentrent en eux-mêmes et cheminent chacun solitairement. Conséquence logique : la communication est impossible. Il me faut ici préciser la différence que j'entends entre communication et communion. La première notion relève de la transmission et d'un échange de messages entre un sujet émetteur et un sujet récepteur. La seconde intègre également l'idée d'interactivité mais s'y ajoute un concept de mise en commun. Il n'est plus seulement question de passage de l'un à l'autre mais aussi d'union intime. Alain Delaunay parle, en ce qui concerne la communion, d'une double dimension de l'accomplissement spirituel de l'être humain. L'une est transindividuelle, impliquant l'échange, la communauté, le don tandis que l'autre est surindividuelle et convoque le divin avec lequel il s'agit de fusion¹. La communion participe ainsi d'un ineffable, au-delà de l'humain. La communication reste dans l'immanence, la simple transmission d'informations.

Or, dans les films de Bresson, tout le problème résulte du manque de communication qui bloque par là même le partage. L'essentiel des *Anges du péché* et des *Dames du bois de Boulogne* se constitue dans cette problématique. Anne-Marie est la grande incomprise. A l'instar de Thérèse d'Avila qui eût à lutter contre des soupçons d'hérésie², son mysticisme déroute la communauté religieuse autant que sa propre mère. « Tu ne comprends pas, tu ne comprends pas » dit-elle à cette dernière, venue la récupérer après avoir appris quel couvent sa fille avait choisi. Les sœurs ne saisissent pas non plus son personnage qui, au final, demeure le seul à considérer que « tout dans la vie est un signe » selon la formule de Giraudoux dans la bouche de Mère Dominique. Dès lors, la nouvelle recrue prend très à cœur les mots de Catherine de Sienne que le destin lui attribue le jour du tirage des sentences : « Si tu as entendu le mot par lequel Dieu te lie à un autre être, tes oreilles désormais sont inutiles. Tous les autres mots ne sont plus que l'écho de celui-là ». A partir de cet instant, Thérèse

¹ DELAUNAY Alain : « COMMUNION », *Encyclopædia Universalis* en ligne, consulté le 12 avril 2013. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/communion/>

² Se référer à CANAVAGGIO Jean : « Introduction » et « Chronologie » in D'AVILA Thérèse, de LA CROIX Jean, *op.cit.*, pp. IX-LXXI.

devient une obsession et Anne-Marie ne suit plus que son intuition qui contrevient immanquablement à la règle stricte du couvent.

Manipulée par Thérèse, elle se coupe du reste de la communauté, sans tenir compte des prévenances de Mère prieure (« Vous êtes à toutes vos futures sœurs. Vous n'êtes pas qu'à Thérèse. »), et va même jusqu'à accuser injustement de péché ses compagnes. Le conseil des sœurs supérieures décide en conséquence de son excommunication. Preuve s'il en est qu'elle se met en dehors de toute communication. Il y a alors deux plans qui s'opposent : celui humain où l'obstination et l'amour-propre sont considérés comme des défauts, et le plan divin qui transforme ces faiblesses en qualités, force, persévérance et amour du prochain. La destinée change les principes, la grâce renverse les lois. Car en fait, Anne-Marie communique dès le début avec Thérèse d'une certaine façon. Le destin semble déjà réunir les deux âmes. Anne-Marie est certaine, dit-elle, d'avoir éprouvé tout ce que Thérèse a elle-même éprouvé la veille de son arrivée. Elle se trompe, aveuglée par son assurance, mais l'important est qu'elle y croit. Quelque chose d'un lien mystérieux et spirituel s'installe avec Thérèse, qui n'y prête guère attention. Le décalage de ses réponses démontre que rien ne passe, ni la communion, ni la communication. Alors qu'Anne-Marie lui parle de ses sentiments de prescience avec exaltation, Thérèse s'inquiète uniquement de son sort : « Vous croyez qu'elles vont m'accepter ? »

Pour en revenir au tirage des sentences et à la notion d'incommunicabilité, les paroles de Thérèse d'Avila illustrent subtilement ce problème : « N'obéis pas à mes ordres. Obéis à mes silences. » Il est question de décalage, le même qui semble barrer la route entre Thérèse et Anne-Marie qui n'arrivent pas à se comprendre. Le proverbe de la mystique échoit à Mère Saint-Jean alors qu'il conviendrait bien mieux à Anne-Marie. Celle-ci, trop bavarde, irrite Thérèse qui aurait à la vérité besoin d'une « amie simple » et silencieuse. A cet égard, la meurtrière bien muette et très réservée ne communique avec personne. La transmission est freinée à ce point qu'elle refuse même d'apprendre le langage des fleurs quand Anne-Marie le lui propose. « Pour ce que j'ai à leur dire » argumente-t-elle très ironiquement. Si on regarde la progression du personnage d'assez près, on constate qu'il n'est d'abord qu'un nom, et quand Thérèse apparaît à l'écran pour la première fois, servant la soupe en prison, le silence la caractérise. Du mutisme elle passe aux hurlements mais Anne-Marie, déjà, conçoit ce qu'il y a de caché en elle : « Vos cris ne m'empêchent pas d'entendre votre vraie douleur. » Quand Thérèse prend la parole, elle confie son dégoût des autres : « Je n'aurai pas le courage de rejoindre le monde. Je le hais. » Puis son discours de haine devient manipulation et hypocrisie. Il faudra alors toute la bonne volonté et le sacrifice d'Anne-Marie pour qu'enfin

Thérèse accède à la parole sincère et juste, à la parole d'amour et au repentir en prononçant les vœux de fidélité.

Les séquences s'enchaînent selon une logique implacable. Néanmoins, elles constituent chacune un bloc solitaire, une station qui ne communique avec aucune autre et qui enserment les personnages dans leur obstination, leur tristesse ou leur passé douteux. A ce titre, les deux films se déroulent presque entièrement en intérieur, et c'est plus flagrant encore dans *Les Dames du bois de Boulogne* qui alterne entre les décors de deux appartements. Le problème d'incommunicabilité sous-tend tous les rapports de ce second opus : on ne s'avise pas de confesser ses maux et ses taches, on se dissimule. La première faute revient à Jean qui n'ose pas avouer son détachement vis-à-vis d'Hélène et qui entraîne celle-ci à mentir. A partir de sa perfide confiance, non seulement elle se coupe du monde, mais elle vit dans un mensonge perpétuel. Elle fabrique l'image d'une vertu en la personne d'Agnès, Jean s'éprend d'une illusion créée de toutes pièces.

Hélène réunit les deux personnages pour mieux les désunir et surtout les déchirer en faisant éclater la vérité. Elle divise et isole tout un chacun pour mieux régner. Elle fait de Mme D. sa complice, chargée de la prévenir dès qu'Agnès manque de faire une bêtise qui compromettrait ses plans. Or, la mère ne se doute pas qu'elle sert uniquement ses propres desseins, car Hélène ne lui transmet pas évidemment les bonnes informations. Elle écarte Jean de la vie sociale en le rendant fou d'amour : « Je ne peux pas travailler. Je ne peux plus parler à personne. » En définitive, elle est le personnage le plus attentif bien qu'elle affirme : « Je n'entends et je ne vois que ce que je veux ». L'assertion se montre hypocrite tant elle retient tout en mémoire pour s'en servir dans ses projets.

Toutefois, ses attentions, toutes tournées vers sa vengeance, ne la sortent pas de sa retraite, pas plus que les fausses amitiés qu'elle offre. D'un côté, confidente et aide de Jean, de l'autre, soutien d'Agnès. D'une part, personne n'appréhende vraiment sa peine, si ce n'est son ami Jacques à qui elle présente porte close. D'autre part, seule Agnès perçoit son machiavélisme. C'est pourquoi les deux personnages se battent : elles ont toutes les deux un don de voyance que les autres ne détiennent pas. Mais si Agnès flaire le piège tendu par Hélène, elle n'en saisit pas pour autant les tenants et les aboutissants, ainsi qu'elle l'exprime à sa mère après avoir fui le dîner chez Hélène : « Toi, tu buvais, tu mangeais. Moi, j'ai tout vu. [...] C'est inexplicable. Je ne cherche pas à comprendre, c'est plus grave que si je comprenais. [...] Elle s'amuse de nous. Elle s'amuse des hommes. »

A ce propos, les séquences qui mettent aux prises les deux femmes sont parmi les plus intenses du film. Agnès entrevoit un mystère qui plane autour d'Hélène et qui pèse de tout son

poids sur sa propre personne, sans arriver à concevoir les motivations qui sous-tendent ces manigances et, surtout, leur finalité. A la sacristie, Hélène inspire le doute sur le passé d'Agnès à l'oreille du mari, puis embrasse, comme si de rien n'était, la mariée. Instant de retenue, de feu et de glace ; le baiser est froid, voire glacial. Doux et délicat dans la forme, violent dans tout ce qu'il suggère. Du côté d'Hélène, la jalousie encore et la haine, le délice cruel de la vengeance qui aboutit bientôt et l'affliction car Jean est définitivement perdu pour elle. Du côté d'Agnès, la peur, le doute, l'incompréhension vis-à-vis de sa rivale (qu'elle ne sait justement pas être sa rivale) et de la délation dont elle est victime sans en connaître le ressort. Enfin, la tristesse à son tour car elle croit alors Jean maintenant définitivement perdu pour elle aussi.

Par ailleurs, les dialogues soulignent la claustration d'Hélène : au milieu de ses entrevues, elle se parle souvent à elle-même sans qu'aucun de ses interlocuteurs ne le soupçonne. La question qu'elle pose à Jean après leur rupture, « qu'allons-nous devenir ? », est fondamentale car elle ne concerne qu'elle. Jean est libéré par cette séparation tandis qu'Hélène se retrouve au désarroi. La joie indélicate que l'homme éprouve, rend apparente la présente solitude de la femme. Idem quand Agnès s'enfuit de chez Mme D. et que celle-ci met au courant Hélène qui s'exclame : « Elle est en train de faire du sublime, de se perdre et de gâcher tout. » Mme D. ne déchiffre pas ce que le « tout » recouvre, elle y voit la préoccupation d'Hélène pour le sort d'Agnès alors qu'en fait, elle parle de ses fomentations que la jeune fille risque de faire échouer. Ainsi, Hélène reçoit des informations de chacun des individus sur l'avancée de ses plans. En revanche, elle n'en donne pas en retour, à part des mensonges : la communication est biaisée de la sorte.

Un autre problème émane de Jean. Alors que sa bien-aimée va de renoncements en renoncements, lui, court de fautes en fautes, suscitées par son obsession. Il apparaît comme un personnage faible et le spectateur s'attache avant tout à la victime que représente Agnès. Dès lors, Jean devient le complice involontaire d'Hélène. En effet, il n'écoute qu'elle tandis qu'il empêche complètement Agnès de s'exprimer et refuse de la laisser en paix, malgré ses demandes. Personnage quelque peu négatif qui se ferme à la vérité et au dialogue avec la personne qu'il aime alors qu'il accueille volontiers les paroles empoisonnées d'Hélène. Comme Anne-Marie, il discourt trop, empêchant et la communication, et la communion. Pourtant, à l'instar de la sœur frondeuse des *Anges du péché*, il est persuadé d'être lié à Agnès :

« JEAN.

Je suis si heureux. J'étais sûr de vous retrouver.

AGNES.

Sûr ?

JEAN

Depuis notre première rencontre, je suis attaché à vous par un fil. Je n'ai eu qu'à le suivre.

AGNES.

Comment s'appelle votre fil ? Indiscrétion ?

JEAN.

Certitude. »

Jean a obtenu l'adresse d'Agnès par l'entremise d'Hélène, comme le pressent la jeune femme, mais il se convainc que c'est une surréalité au-dessus d'eux qui l'a mené jusqu'à elle, le destin, la certitude. Agnès refuse d'y croire au début, comme Thérèse avec Anne-Marie. Le rendez-vous à la cascade indique un tournant car Agnès s'y attendrit et commence à s'abandonner à Jean, quand le bruit de l'eau qui coule couvre ses déclamations, que la parole est supplantée. La scène qui suit montre Agnès en plan rapproché taille dans la voiture qui observe, silencieusement et avec douceur, Jean en amorce. On a là d'ailleurs un nouvel écho : après la première rencontre au bois, c'est Hélène, dans l'automobile, qui regarde Jean hors champ et sa moue exprime alors non pas la tendresse mais la malice. De ce fait, la communion se situe d'abord entre Jean et Hélène. Elle connaît l'âme de son amant par cœur puisqu'elle réussit à conditionner son désir !

Aussi, tous les personnages du film se sentent aliénés. Hélène par son affliction ; suite à sa rupture, elle s'exile en demandant à sa gouvernante de répondre au téléphone : « Prenez toutes les communications... Je ne suis là pour personne. » A cet impératif répondent, d'une part, la réplique d'Agnès à Jean « nous ne voyons personne », sa mère et elle étant soumises par Hélène à une vie de recluses quasi conventuelle¹ ; et d'autre part, juste retour des choses, la répartie de Jean, amoureux fou à lier : « Disparaître. [...] Ne plus la voir. Ne plus vous voir. Ne plus voir personne. » (Il parle à Hélène). Et le seul liant entre les personnages, les cérémoniaux, baisemains et autres formules de politesse pour se saluer ou prendre congés ne signifient rien de plus que le quotidien de la vie, une mécanique vidée de toute conscience. Toutefois, si ces gestes rituels sont en eux-mêmes désertés par les émotions, c'est toujours dans ces moments que les regards en disent long. Autant pour Hélène que pour Agnès. En

¹ Il faut rappeler que dans le récit de Mme de La Pommeraye, chez Diderot, les deux dames jouent les dévotes.

atteste la rencontre au bois : les visages de Jean et d'Agnès trahissent l'amour naissant à l'instant où l'intrigante fait les présentations d'usage. L'éternel et la vérité des sentiments jaillissent accidentellement du banal, ils transcendent le présent de l'ordinaire.

3- De la communion à la conversion.

« Ô flamme d'amour vive
 qui tendrement me blesses
 au centre le plus profond de mon âme,
 toi qui n'es plus rétive,
 si tu le veux bien, laisse,
 de ce doux rencontre brise la trame.

Ô brûlure de miel,
 ô délicieuse plaie,
 ô douce main, ô délicat toucher
 qui a goût d'éternel
 et toute dette paie,
 tuant la mort, en vie tu l'as changée. »¹

Les Anges du péché et *Les Dames du bois de Boulogne* tendent vers un final surprenant parce qu'il renverse totalement le cours de l'intrigue. Il inverse le mouvement : les âmes jusque-là solitaires et renfermées sortent de leur enveloppe et s'ouvrent à la grâce. La communication s'établit en engageant la communion. Les perdants obtiennent la victoire, les prisonniers se libèrent. Cependant, cette interversion sourd d'une logique inexorable. On pense à cet aphorisme de Bresson dans ses *Notes* : « Provoquer l'inattendu. L'attendre. »²

En effet, le triomphe d'Agnès, par exemple, découle de deux phénomènes inhérents au cheminement d'Hélène et à son propre parcours. D'une part, Agnès, en se résignant au mariage imposé par le chantage, s'abandonne à sa destinée, aussi tragique soit-elle (contrairement à la vengeresse qui veut tout contrôler et n'oublie pas son amour). Ce premier pas rapproche Agnès de la liberté. La séquence du mariage montre cet échange des rôles. La jeune dame, en passant devant Hélène pour rejoindre l'autel, entre enfin en communion (c'est là le principe même du mariage) avec Jean dont les remous de l'âme étaient jusqu'alors dirigés par Hélène. Celle-ci se voit destituée de son trône de confidente, les mariés étant

¹ De LA CROIX Jean : « Flamme d'amour vive. Chansons de l'âme » [1582-1585] (traduit par Jacques Ancet) in D'AVILA Thérèse, de LA CROIX Jean, *op.cit.*, p. 875.

² BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 100.

censés, par devoir, tout s'avouer comme Jean affirmait avant à Hélène : « Nous avons décidé de tout nous dire. » D'autre part, la vengeresse s'anéantit elle-même en rétablissant la communication. En dévoilant sa perfidie à Jean, et croyant tenir sa victoire, elle remet en place tout ce qu'elle avait déplacé et mis à sa seule disposition. La vengeance d'Hélène rattrape le passé d'Agnès. Jean écoute enfin ses confessions et découvre sa vertu et sa résistance. En lui rappelant la lettre d'aveux qu'il a refusée de lire, elle est pardonnée et redonne en bonne et due forme une part de responsabilité à son époux : partage, mise en commun.

On constate donc deux stades dans ce dénouement, un peu comme dans le chef-d'œuvre du Titien *L'Amour sacré et l'amour profane* (1514)¹. Le titre n'est, semble-t-il, pas tout à fait adéquat puisque le peintre y a plutôt représenté l'amour terrestre et l'amour céleste en dialogue. A gauche, assise et adossée à un bassin devant les arbres sombres, la Vénus en robe porte la couronne de myrte, symbole du bonheur conjugal. Au centre, Cupidon remue son bras dans l'eau liant la première femme à la seconde. A droite, la Vénus sans parure symbolise l'amour divin, occupant une place plus élevée et tenant dans sa main une flamme qu'elle élève vers le ciel². L'une est immanence, toute vêtue, et l'autre est transcendance, vérité nue. Finalement, si on reprend le schéma de l'abbé Ayfre, il n'y a pas un amour sacré et un amour profane dans ce tableau, c'est leur union qui fait de la peinture même un art du Sacré. Agnès se soumet aux deux épreuves peintes par Le Titien. Elle s'unit à Jean dans l'hyménée puis se dépouille, se dénude, se révèle dans toute sa splendeur. Alors seulement elle ressuscite et s'élève.

La grâce est ce changement radical « qui efface, d'un coup, tout le contentieux séparant le ciel de la terre, et qui permet [à Agnès] une nouvelle existence avec, devant [elle], la page vierge d'une vie miraculeusement rénovée. »³ La résolution des *Dames du bois de Boulogne* sonne comme une libération, autant pour Agnès que pour le spectateur qui échappe de ce fait à la sensation de claustration qui régit le déroulement du film, née du pouvoir d'Hélène. On y éprouve une élévation au même titre qu'Agnès parce que le récit bandé comme un arc semble enfin relâcher la pression et lancer sa flèche vers les cieux :

¹ Voir les annexes, p. 150.

² Se référer à ROSAND David : *Titien. « L'Art plus fort que la nature »*, éditions Gallimard, collection « découvertes Gallimard », Paris, 1993, p. 57.

³ CASALIS Georges, *op.cit.*

« l'âme est suspendue, si bien qu'elle semble entièrement hors d'elle-même : la volonté aime, la mémoire me semble presque totalement perdue, l'entendement, je pense, ne discours pas, mais sans se perdre ; comme je viens de le dire, il n'agit pas »¹.

Thérèse d'Avila compare l'âme à un ver à soie qui « si diligent à travailler à notre profit »² perd la vie, mais « bien mort au monde dans le cocon [il] en sort transformé en papillon blanc »³. Agnès, tel le ver à soie, en servant les projets d'une autre, se précipite vers une destinée tragique que la grâce métamorphose en résurrection. Voilà bien ce que traduit symboliquement le plan final en plongée sur Agnès et Jean avec un léger travelling arrière : l'envol de l'âme⁴.

Du reste, la fin des *Anges du péché* y est en tout point comparable. Elle advient selon une logique qui la laissait présager aussi. Le destin lie de suite Anne-Marie et Thérèse mais jusqu'au dénouement, il n'y a que la première qui le ressent et entend le cœur de l'autre. Elle sait, par exemple, d'instinct que Thérèse ne viendra pas d'elle-même au couvent, c'est pourquoi elle prie la Mère supérieure d'aller à sa rencontre. Quand Thérèse arrive au couvent, le spectateur l'apprend d'abord de la bouche d'Anne-Marie. Dans la première séquence à l'atelier, la jeune réhabilitante lit un texte religieux pendant le travail des autres sœurs. Un travelling suit le mouvement de la maîtresse des novices qui veille sur la bonne menée de leur tâche. Son des pas de Mère Dominique qui arpente la pièce et des mains qui œuvrent à la couture. Anne-Marie, soudain, interrompt sa lecture. Mère Dominique lui demande de s'expliquer et le fond sonore se suspend. Anne-Marie a entendu la sonnette du couvent : elle est la seule et elle pense que c'est Thérèse. Elle a raison. Or, Bresson choisit de ne faire entendre le son de la sonnette ni aux sœurs dans la diégèse, ni au public qui regarde le film. Mystère de la communion de deux âmes.

On remarque aussi un jeu de correspondances avec des séquences où l'épreuve est à chaque fois celle d'un baiser. Anne-Marie embrasse ses nouvelles sœurs lors de la cérémonie des voiles, puis Thérèse à la prison. Ensuite, elle refuse par vanité de faire sa pénitence : baiser les pieds de toutes ses compagnes. Après quoi, c'est au tour de Thérèse, un peu forcée par les autres réhabilitées, d'embrasser Anne-Marie inconsciente. Finalement, elle baise les pieds de sa rédemptrice sur son lit de mort, accomplissant ainsi la pénitence à sa place et obtenant, par là même occasion, le pardon.

¹ D'AVILA Thérèse : *Le Livre de la vie* [1562-1565] (traduit par Jean Canavaggio) in D'AVILA Thérèse, de LA CROIX Jean, *op.cit.*, p. 57.

² D'AVILA Thérèse : *Le Château intérieur ou les demeures de l'âme*, *op.cit.*, p. 580.

³ *Ibid.*, p. 581.

⁴ Bresson n'échappe pas toujours au symbolisme apparemment. On remarque aussi que le baisemain de Jean signifie, enfin, plus qu'un protocole robotique : un geste de tendresse, un geste tendu vers l'autre.

Comme dans *Les Dames du bois de Boulogne*, le dénouement se fait en deux temps. La communication est réelle quand Anne-Marie se tait, comprenant que la communion se fait dans le silence, et que Thérèse lui prend la main, touchée par les propos de sa bienfaitrice¹. Par la suite, Anne-Marie pêche encore en interrogeant Thérèse ; certes dans le silence puisque la question est un geste : elle lui attrape la main et Thérèse de lui rétorquer « Votre main à vous, ce n'est pas une main, c'est une question. » Cela étant dit, l'interrogation demeure impudique. Thérèse, agressée par cette conduite, tente la fuite. Anne-Marie, malade, se lève et la poursuit jusqu'à ce que son cœur épuisé fléchisse. Elle titube et tombe au moment précis où Thérèse, sans s'être retournée et l'avoir vue s'écrouler, cesse sa course. L'échange mystique se produit alors, Henri Agel parle d'une « véritable transfusion de sang spirituelle »². Thérèse devient Anne-Marie. Ce que la séquence suivante, la dernière du film, corrobore très solennellement.

En effet, ce final obéit à un rythme pur et interne, très sentencieux et sans dialogue verbeux, en un mot : bressonien. La mesure se base entièrement sur le chiffre trois : temps, marches, musiques, regards et travellings. D'abord, la marche des sœurs : le glas retentit, elles interrompent toutes leurs activités pour monter les escaliers et s'agenouiller devant le lit d'Anne-Marie. Un travelling accompagne l'une d'elles, au milieu des autres, jusqu'à la cellule de la mourante pendant que la maîtresse des novices récite un texte liturgique. Tout passe alors dans les regards : en plan rapproché épaulement, Anne-Marie divague et un panoramique recadre le visage inquiet de Madeleine qui a été, jusque-là, un témoin de la lutte des deux protagonistes et le soutien de la réhabilitante. Son regard se détourne d'Anne-Marie vers Thérèse avec un panoramique sur cette dernière qui lui fait face et qui, à son tour, observe Anne-Marie que le mouvement de caméra rattrape en plan rapproché épaulement, fermant la boucle. Un gros plan sur son visage montre son regard à la fois agonisant et ravi : « Je suis si mal. Je suis si bien. » La récitation de Mère Dominique s'achève sur un « *amen* », le glas continue de sonner. La mort approche.

Deuxième temps, la communauté entame le chant du « *Salve Regina* ». Un nouveau travelling accompagne la marche de la sœur portière parmi les autres qui chantent dans le couloir. Elle s'arrête au seuil de la chambre et prévient de l'arrivée de la police. Les sœurs se passent une à une le message jusqu'à Mère prieure, comme une communication enfin possible. Thérèse regarde Madeleine, Madeleine regarde Thérèse. La prieure regarde Thérèse dont les yeux expriment la frayeur, répondant à la supérieure. En gros plan, Anne-Marie reste

¹ Se référer au chapitre I « La poésie à l'épreuve du montage », dans la seconde partie du présent mémoire.

² AGEL Henri, *op.cit.*, p. 32.

en extase : « Mère prieure arrangera tout. » Elle doit prononcer ses vœux, Madeleine et Thérèse la redressent, lui posent chacune une main sur le livre des Constitutions. Mais Anne-Marie, épuisée d'avoir tant discoursu tout au long de sa mission, ne peut plus parler et se penche sur Thérèse. Celle-ci, sous l'impulsion d'un regard de la supérieure, prend la parole et récite les vœux de sa rédemptrice : « Moi, sœur Anne-Marie... » Ses yeux sont rivés vers le ciel quand elle jure fidélité à Dieu.

Un plan rapproché épaulé montre alors Mère prieure avec en amorce, à la gauche du cadre, le voile d'Anne-Marie et, à la droite, celui de Thérèse. Tout se déroule dans ce plan : la prieure qui fixait jusqu'alors Anne-Marie tourne ses yeux, surprise, vers Thérèse qui lui promet obéissance. « Et à vous, ma Mère », le mouvement du voile de la réhabilitée montre qu'elle a déplacé son regard vers la supérieure qui esquisse un sourire. L'échange a véritablement lieu à cet instant, Anne-Marie ressuscite en Thérèse, qui prononce les vœux de fidélité pour la mourante autant que pour elle. *Cut* sur son visage de profil, ému, avec en arrière plan Anne-Marie, inconsciente ; la voix défaillit : « et je garderai cette obéissance jusqu'à mourir ». Un plan en plongée sur Anne-Marie découvre à son côté le visage mouillé de larmes de Thérèse qui repose délicatement la tête de la défunte sur son coussin, avec un travelling arrière qui ressemble en tout point à celui du plan final des *Dames du bois de Boulogne*, signifiant l'envol de l'âme.

Troisième et dernier temps, un travelling accompagne Thérèse qui se lève, baise les pieds d'Anne-Marie puis se dirige vers le couloir. Un second travelling suit la marche cérémonieuse de Thérèse au milieu des autres sœurs vers la sortie. La musique extra-diégétique s'élève peu à peu en vibrant, comme les battements d'un cœur, de plus en plus fort¹. Elle couvre bientôt le glas et le chant alors que Thérèse descend les escaliers et tend ses mains aux menottes, dans un troisième et dernier mouvement d'accompagnement de la caméra. Sur le plan humain, la reddition de Thérèse signe son retour en prison, sur le plan divin, ce geste marque sa libération, un choix délibéré. Elle s'abandonne enfin, comme Anne-Marie s'est abandonnée et s'est donnée entièrement à elle.

Ainsi, dans les deux premiers longs métrages de Bresson, la transformation, voire la transfiguration, n'est-elle possible que dans un échange ; il faut que le blanc supplante le noir, ou que le noir devienne blanc. Le destin d'Anne-Marie et de Thérèse est représentatif de la

¹ A ce titre, dans cette séquence, l'utilisation de la musique offre un nouvel effet de correspondances au montage. De la première scène de prière à la seconde, Anne-Marie se démunie de son orgueil et la musique de fosse jouée à l'orgue (d'essence divine ?) fait place à un chœur de voix humaines. Dans le final, la situation inverse se produit : un texte récité d'une voix monocorde cède à la polyphonie harmonieuse d'un chant, elle-même remplacée par la musique extra-diégétique qui se clôt en grande pompe sur un orgue mugissant.

mission de la congrégation de Béthanie : amener les criminelles au salut en mettant leur ruine au contact de la pureté des sœurs. Cette tragédie, tout comme celle des *Dames du bois de Boulogne*, est aussi emblématique de la conception du *cinématographe* chez Bresson, rappelons-le : « Il faut qu'une image se transforme au contact d'autres images comme une couleur au contact d'autres couleurs. [...] Pas d'art sans transformation. »¹ D'une communion, d'une association interne, naîtra la poésie. Concluons donc par les mots du poète et mystique Jean de la Croix, chantre des transports de l'âme. La tragédie d'Anne-Marie retentit avec violence dans la « Nuit obscure » :

« Ô nuit qui as conduit,
 nuit plus aimable que l'aube levée,
 ô nuit qui as uni
 l'ami avec l'aimée,
 l'aimée en l'ami même transformée.

[...]

En paix je m'oubliai,
 j'inclinai le visage sur l'ami,
 tout cessa, je cédaï,
 délaissant mon souci
 entre les fleurs des lys parmi l'oubli. »²

¹ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 22.

² De LA CROIX Jean : « Nuit obscure. Chansons de l'âme » [1578] (traduit par Jacques Ancet) in D'AVILA Thérèse, de LA CROIX Jean, *op.cit.*, pp. 869-871.



CONCLUSION

« Paradoxe » est probablement un mot que j'ai beaucoup utilisé pour décrire l'œuvre primitive de Robert Bresson. Du Grec, *para* « contre », *doxa* « opinion », il désigne une affirmation qui va à l'encontre des idées reçues, des préjugés, de l'opinion courante. En ce sens, il sied à merveille à l'auteur des *Anges du péché*. « Ce que j'aimerais, c'est que vous soyez contre quelque chose. Si vous n'êtes pas contre les acteurs... Soyez au moins contre autre chose ! »¹ s'emportait-il face aux apprentis cinéastes de l'IDHEC. Il s'insurgeait notamment contre un cinéma qui ne s'assumait pas, assujetti à la littérature, à la peinture et surtout au théâtre. Or, le paradoxe peut également définir une antinomie en soi, une contradiction inhérente à la réalité de quelque chose. A ce titre, les deux premiers longs métrages du cinéaste apparaissent maintenant, à certains égards, comme une invraisemblance dans sa carrière. *Les Anges du péché* et *Les Dames du bois de Boulogne* utilisent les moyens de la dramaturgie : acteur, mise en scène et dialogues finement travaillés par des grands noms du théâtre ; l'un trahit par quelques plans l'ancienne activité de peintre de Bresson tandis que l'autre puise son récit chez Diderot. Mais c'est peut-être grâce à ces expériences qu'il décidera de transformer son cinéma en *cinématographe*. Son art n'est plus seulement le mouvement, des acteurs, de la caméra, mais véritablement l'écriture, la graphie, du mouvement. Il enlève la mise en scène, il ajoute une poétique.

Mais Bresson n'avait-il pas déjà dans cette optique dès ses débuts ? C'est ce que j'ai essayé de démontrer dans ce mémoire. Le Déluge emporte tout ce qui est inutile et mauvais pour ne conserver que l'essence et la pureté des choses. L'Echange, c'est ce moment de mise en rapport entre ces choses, dont la nature a été reconquise, et qui permet d'en rendre compte et d'en faire surgir une vérité. Aussi, Bresson fonde-t-il tout son style sur une contradiction, une dialectique : transformer, d'un côté, par soustraction, et de l'autre, par addition, comme la pile électrique constituée d'un pôle négatif et d'un pôle positif. La métamorphose ultime ne semble, pour lui, effective que dans cette dualité du style. *Notes sur le cinématographe* allie à maintes reprises les contraires : « Provoquer l'inattendu.

¹ BRESSON Robert : « Une mise en scène n'est pas un art », *op.cit.*, p. 6.

L'attendre. »¹, « Donner plus de ressemblance pour obtenir plus de différence »², « Déséquilibrer pour rééquilibrer »³.

Or, ce style fut la préoccupation du cinéaste depuis son entrée dans le monde du cinéma :

« Nous poussons l'amour du style jusqu'à la manie : le film est le type même de l'œuvre 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 vues bien déterminé, qu'une certaine quantité de durée. »⁴

En 1943, année de cette déclaration, les idées sont toutes déjà là. Les deux premiers films s'apparentent à des essais, à des brouillons. Ils esquissent certes les fondements du *cinématographe*, mais attestent surtout d'une recherche. De l'un à l'autre, le style s'affirme, évolue, se transforme. C'est, me semble-t-il, ce qui sourd des plusieurs points que j'ai tenté d'analyser où l'on se rend compte que *Les Anges du péché* contient en germe tout ce qui fait le sel de l'œuvre bressonien et qu'il est en même temps le film qui doit encore beaucoup aux autres arts, plus que *Les Dames du bois de Boulogne*.

Ainsi, pour atteindre la poésie, Bresson entend n'utiliser que des morceaux de réels enregistrés tels quels par la caméra et le magnétophone. Pour capter ce réel, il épure et abstrait l'image, lui donne une certaine neutralité. Privé d'interprétation, l'image ou le son se dévoile dans son essence, et ce afin que le récit devienne le réel, ou du moins, en donne la sensation. Dans *Les Anges du péché* et *Les Dames du bois de Boulogne*, l'image étant encore relativement narrative, la sensation du réel y est très fugace et la dialectique qui se construit entre concret et abstrait amène à une extrême stylisation. L'image ne se dépouille pas totalement du symbolique et les films proposent, en ce sens, un entre-deux. *Les Anges du péché*, surtout, parce qu'au final la visée documentaire du film aide à mieux soutenir l'intrigue. Et cependant, on voit naître déjà, si ce n'est de la poésie, au moins un style bien singulier et paradoxal parce qu'il se constitue sur des contraires (documentaire – fiction), mais aussi parce qu'il rompt avec les clichés du cinéma d'alors.

¹ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 100.

² *Ibid.*, p. 78.

³ *Ibid.*, p. 45.

⁴ BRESSON Robert: *Bresson par Bresson, op.cit.*, p. 26.

La stylisation sert également à dégager *Les Dames du bois de Boulogne* de son origine littéraire. Bresson transcende le récit de Diderot en le transformant en tragédie, genre qui obéit justement à un principe de transcendance. Pour se détacher de la littérature, il passe d'abord par le théâtre, c'est-à-dire qu'il donne une présence au drame qui jusque-là était narré. Mais cette présence devient elle-même absence puisqu'il ne s'agit pas d'une représentation scénique mais d'un film projeté. Pour éviter de retomber dans le faux du « théâtre photographié », Bresson réduit encore la tragédie à sa plus simple expression. Il se rapproche de la sorte avec ce second long métrage, d'un style purement cinématographique qui use du dialogue explicatif avec parcimonie et qui filme au plus près les visages, ce que le théâtre interdit. Le cinéaste est comme l'alchimiste qui fait de son œuvre au noir, une œuvre au blanc puis au rouge pour obtenir l'incandescence. En conséquence, si *Les Dames du bois de Boulogne* ne recouvre pas le réel, il atteint le « réel » de la tragédie, c'est-à-dire son essence.

D'ailleurs, comment Bresson pourrait-il saisir cet ineffable puisqu'il emploie des acteurs, autrement dit, des illusionnistes ? Ayant encore recours à eux, il tente de les démunir de leur théâtralité, il les bloque, les transforme en automates obéissants. Il essaie d'une certaine façon de les « tuer » au tournage pour qu'ils puissent se retransformer au montage. La transformation de ces acteurs, leur dépossession et leur dépouillement ressortent bien plus nettement dans ces deux premiers films, car le *cinématographe* sera le domaine des modèles, des non-acteurs avec lesquels Bresson n'aura pas à lutter contre leurs idées reçues sur l'interprétation (encore un paradoxe). A l'inverse, avec Renée Faure et Maria Casarès, il doit considérablement diminuer leur jeu et leur part d'initiative. Des *Anges du péché* aux *Dames du bois de Boulogne*, on constate une évolution vers une interprétation des sentiments moins limpide, moins transparente. Les dialogues très empruntés et littéraires de Jean Giraudoux sont remplacés par ceux plus concis et plus secs de Jean Cocteau. Néanmoins, l'acteur est ce qui résiste et c'est, sans doute, ce qui différencie le plus ces deux premiers longs métrages du reste de l'œuvre de Bresson. Il est ce résidu de théâtre qui empêche la poésie et la vérité de pénétrer le film selon lui.

La poésie se manifeste pourtant bel et bien dans ces œuvres-ci ; Bresson a déjà compris ce qui fait la particularité du cinéma : le montage. La mise en scène demeure, mais l'esthétique épurée, violemment stylisée, permet au montage d'acquiescer toute son importance. Il instaure un rythme, avec des répétitions, des rimes ; la poétique bressonienne prend forme dans cette opération d'addition, pôle positif de la transformation. Certes, les visages des acteurs, lourds de sens, constituent le cœur du découpage mais ils sont filmés pour leur valeur

d'échange, et la proximité avec les yeux, avec la bouche, est déjà une manière de s'éloigner du théâtre, en attendant de trouver une méthode moins narrative pour suggérer les états d'âme. La beauté des *Anges du péché* et des *Dames du bois de Boulogne* est là. La succession de portraits qu'ils composent, les inscrit à part dans la filmographie de Bresson ; ils représentent à la fois la naissance de son style et sa négation.

Par ailleurs, la spécificité du cinéma d'où jaillit la poésie lui a été étrangement inspirée par la peinture. Relation positive donc entre deux arts : seul l'échange permet de trouver la réalité et la vérité d'une chose. C'est en liant son expérience de peintre à celle de réalisateur que Robert Bresson a compris que le cinéma était l'art de transformer les images par la mise en rapports des images et des sons comme la peinture est celui de métamorphoser les couleurs par leur mise en rapport dans la composition. En outre, *Les Anges du péché*, qui se veut documentaire sur la congrégation de Béthanie, présente curieusement quelques plans picturaux, très composés. Le passé du cinéaste le rattrape et la peinture se signale dans ce premier film comme le théâtre et la littérature, à son insu. Cette présence est pour lui un nouveau frein à l'irruption de la poésie. Néanmoins, il affirme dans ses *Notes* que celle-ci se tapit sous l'accidentel¹. Jean Cocteau, dans le même esprit, déclarait dans un entretien avec Jean Domarchi et Jean-Louis Laugier : « Les poètes ne vivent que d'accidents. [...] Il me semble qu'il n'y a de beauté qu'accidentelle. »² Les rares plans picturaux des *Anges du péché* sont peut-être de ces accidents qui perturbent la rigueur du style et font pénétrer la poésie. D'ailleurs, de lien en lien, j'ai rapproché Edward Hopper de Robert Bresson, leurs œuvres s'éclairent mutuellement. Regarder *Les Dames du bois de Boulogne* à la lumière d'une toile de Hopper, c'est l'ouvrir à une autre dimension.

Car enfin, ce qui importe le plus, c'est cet autre, ce Sacré que le cinéma est, dans la conception de Bresson, seul capable de rendre apparent sans le montrer. La poésie n'a pour but que de transcender le réel pour dévoiler une vérité, celle des âmes. Le montage instaure un rythme qui est « battements de cœur »³. Le paradoxe refait à nouveau surface : « Ton imagination visera moins les événements que les sentiments, tout en voulant ces derniers aussi *documentaires* que possible. »⁴ L'authenticité documentaire des états d'âme jaillit d'une vision de l'artiste (son imagination, sa poésie). L'échange se situe alors entre le spectateur et l'auteur qui communiquent par des émotions et surtout des sensations. Les parcours d'Anne-

¹ « “ Le constant, l'éternel sous l'accidentel. ” » BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 57.

² « Entretiens avec Jean Domarchi et Jean-Louis Laugier », revue *Cahiers du cinéma* n°109, juillet 1960 in COCTEAU Jean : *Entretiens sur le cinématographe* [1973], Editions du Rocher, Monaco, 2003, pp. 134-135.

³ « Les rythmes d'un film doivent être des rythmes d'écriture, des battements de cœur. » Entretien in *L'Express*, 23 décembre 1959, in BRESSON Robert: *Bresson par Bresson*, *op.cit.*, p. 82.

⁴ BRESSON Robert, *op.cit.*, p. 27.

Marie et de Thérèse, d'Agnès et de Jean le symbolisent : leur quête tout au long des films sera celle de la communication et de la communion. La résurrection et la conversion, métamorphoses de la vile chenille en papillon blanc, ne sont possibles que dans le contact. L'ascèse d'Anne-Marie qui délaisse le monde, sa vanité et sa propre vie pour se vouer corps et âme à Thérèse, est un acte de générosité suprême. Les images de Bresson sont à son exemple : elles passent par la négation pour donner à voir au spectateur tout ce qu'elles ne représentent pas. Aussi, pour que le film vive, il est essentiel que l'auteur fasse croire à la vérité qu'il dégage :

« Je cote très haut le public. Il est toujours prêt à sentir avant de comprendre. C'est bien comme cela que ça doit être. Le cinéma est magique et, de ce fait, nul ne peut préjuger du jugement des foules. A propos de mon film, ne cherchez surtout pas à lui expliquer quelque chose, demandez-lui simplement de retrouver son âme d'enfant, de voir et d'écouter. »¹

Son ami Jean Cocteau tient à peu de choses près le même langage quand il demande aux spectateurs de *La Belle et la Bête* de retrouver la naïveté de l'enfance². Les deux auteurs exigent ainsi de la foule une mutation : retrouver son âme d'enfant, c'est rentrer en soi-même, regagner son essence, sa pureté originelle. Les deux premiers films de Bresson esquissent une poésie de la transformation qu'il peaufine et accomplit avec le *cinématographe*. Or, les transmutations qu'il provoque dans *Les Anges du péché* et *Les Dames du bois de Boulogne* découlent toujours d'un paradoxe, en est-il ainsi dans les films suivants ? La métamorphose et la naissance de l'art avec elle, ne sont-elles envisageables que dans la contradiction ? La poésie n'est peut-être que cela : un paradoxe. Cocteau déclarait justement : « Un poète ne peut travailler que dans la lutte, et en quelque sorte lorsqu'il est "contré". »³ et de continuer :

« Et quand j'admire un film, on me dit : " Oui, c'est très beau, mais ce n'est pas du cinéma. " Alors, je me suis demandé ce que c'était. On m'a dit : " C'est autre chose. " J'ai fini

¹ Entretien in Opéra, 14 février 1951, in BRESSON Robert: *Bresson par Bresson, op.cit.*, p. 55. Le film dont parle Bresson ici est *Journal d'un curé de campagne* (1951).

² « L'enfance croit ce qu'on lui raconte et ne le met pas en doute. Elle *croit* qu'une rose qu'on cueille peut attirer des drames dans une famille. Elle *croit* que les mains d'une bête humaine qui tue se mettent à fumer et que cette bête en a honte lorsqu'une jeune fille habite sa maison. Elle croit mille autres choses bien naïves. C'est un peu de cette naïveté que je vous demande... »

La Belle et la Bête (1945) débute par ces quelques mots. On pourrait également citer l'enregistrement préparé pour la présentation du film à Prague : « Et maintenant fermez les yeux de l'intelligence qui préjuge, ouvrez les yeux du cœur qui ne préjuge pas. Laissez-vous aller. Je raconte. » COCTEAU Jean, *Du cinématographe, op.cit.*, p. 188.

³ « Entretiens avec Georges-Michel Bovay » in *Cinéma, un œil ouvert sur le monde*, éditions Clairefontaine, Lausanne, 1952 cité in COCTEAU Jean : *Entretiens sur le cinématographe, op.cit.*, p. 125.

par découvrir que cet “ autre chose ”, c’était une très bonne définition de la poésie. Cet autre chose, c’est ce qui compte. »¹

Le Septième Art offre un voyage vers l’inconnu. Instrument de divination pour Bresson, il participerait du Sacré, toujours autre. C’est ce Sacré caché, cette vérité et cette poésie qu’il tente d’insuffler dans son œuvre, et ce depuis le tout premier long métrage. Sacha Guitry terminait sa critique des *Anges du péché* ainsi :

« Un dernier compliment ?

C’est bien mieux que du cinéma. »²

C’est « autre chose » : du *cinématographe*.

¹ *Ibid.*

² GUITRY Sacha in collectif (Cinémathèque française): *Robert Bresson : Eloge, op.cit.*, p. 13.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et articles de et sur Robert BRESSON :

- BRESSON Robert : *Bresson par Bresson. Entretiens 1943-1983* (rassemblés par Mylène Bresson), éditions Flammarion, Paris, 2013, 335 pages.
- BRESSON Robert : « Entretien avec Robert Bresson » (réalisé par Jacques Doniol-Valcroze et Jean-Luc Godard), revue *Cahiers du cinéma* n°104, février 1960, pages 5-6.
- BRESSON Robert : *Notes sur le cinématographe* [1975], éditions Gallimard, Paris, 1995, réédité en 2012, 139 pages.
- BRESSON Robert : « Propos de Robert Bresson », revue *Cahiers du cinéma* n°75, octobre 1957, pages 3-7.
- ARNAUD Philippe : *Robert Bresson*, éditions Cahiers du Cinéma, Paris, 1986, 191 pages.
- ARNAUD Philippe : « Bresson avant Bresson », revue *Cahiers du cinéma* n°394, avril 1987, pages 53-55.
- BRIOT René : *Robert Bresson*, Editions du Cerf, collection « 7^{ème} Art », Paris, 1957, 117 pages.
- CASARES Maria : « Bresson vu par Maria Casarès », revue *Cahiers du cinéma* n°88, octobre 1958, page 48.
- Collectif : *Les Dames du bois de Boulogne*, revue *L'Avant-scène cinéma* n°196, novembre 1977, 84 pages.
- Collectif : *Hommage Robert Bresson*, revue *Cahiers du cinéma* n°543 supplément, février 2000, 34 pages.
- Collectif : *Robert Bresson*, éditions Camera/Stylo, collection « Ramsay Poche Cinéma », Paris, 1989, 125 pages.
- Collectif (Cinémathèque française): *Robert Bresson : Eloge*, éditions Mazotta-Cinémathèque française, Paris, 1997, 95 pages.
- DOUY Jacques et Max : « Entretien avec Max et Jacques Douy » (réalisé par Jacques Choukroun et François de la Bretèque, 1995), revue *Archives* n° 102, décembre 2009, pages 7-16.
- ESTEVE Michel : *Robert Bresson*, éditions Seghers, collection « Cinéma d'aujourd'hui », Paris, 1962, 223 pages.
- GIRAUDOUX Jean : *Le Film de Béthanie* [1944], éditions Gallimard, Paris, 2006, 188 pages.
- GUTH Paul : *Autour des Dames du Bois de Boulogne : Journal d'un film*, éditions Julliard, collection « Ramsay Poche Cinéma », Paris, 1989, 212 pages.
- PREDAL René : *Robert Bresson, l'aventure intérieure*, éditions L'Avant-scène, Paris, 1992, 133 pages.

- PROVOYEUR Jean-Louis : *Le cinéma de Robert Bresson : de l'effet de réel à l'effet de sublime*, éditions L'Harmattan, collection « Champs visuels », Paris, 2002, 367 pages.
- QUEVAL Jean : « Dialogue avec Robert Bresson », revue *L'Ecran français* n°72, 12 novembre 1946, page 12.
- SEMOLUE Jean : *Bresson*, Editions Universitaires, collection « Classiques du cinéma », Paris, 1960, 190 pages.
- SEMOLUE Jean : *Bresson ou l'acte pur des métamorphoses*, éditions Flammarion, collection « Cinémas », Paris, 1993, 342 pages.

Ouvrages théoriques sur le cinéma :

- AMENGUAL Barthélémy : *Du réalisme au cinéma* (anthologie établie par Suzanne Liandrat-Guigues), éditions Nathan, collection « Réf. », Paris, 1997, 1007 pages.
- AGEL Henri : *Le Cinéma et le Sacré*, Editions du Cerf, collection « 7^{ème} Art », Paris, 1961, 188 pages.
- AMIEL Vincent : *Esthétique du montage*, éditions Armand Colin, collection « Cinéma/Arts visuels », Paris, 2010, 174 pages.
- AUMONT Jacques : *Du visage au cinéma*, éditions de l'Etoile / Cahiers du cinéma, collection « Essais », Paris, 1992, 219 pages.
- AUMONT Jacques : *L'Œil interminable*, éditions de la Différence, collection « Les Essais », Paris, 2007, 345 pages.
- AYFRE Amédée : *Un cinéma spiritualiste*, Editions du Cerf, collection « 7^{ème} Art », Paris, 2004, 265 pages.
- BAZIN André : *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Editions du Cerf, collection « 7^{ème} Art », Paris, 1985, 372 pages.
- BONITZER Pascal : *Le Champ aveugle : essais sur le réalisme au cinéma*, éditions Cahiers du cinéma, Paris, 1999, 109 pages.
- CHION Michel : *L'Audio-vision*, éditions Nathan, collection « Cinéma », Paris, 2000, 186 pages.
- CHION Michel : *La Voix au cinéma*, éditions Cahiers du cinéma, collection « Essais », Paris, 1982, 141 pages.
- COCTEAU Jean : *Du cinématographe*, Editions du Rocher, Monaco, 2003, 289 pages.
- COCTEAU Jean : *Entretiens sur le cinématographe* [1973], Editions du Rocher, Monaco, 2003, 231 pages.
- Collectif (sous la direction de Vincent AMIEL et al.) : *L'acteur de cinéma, approches plurielles*, éditions Presses universitaires de Rennes, collection « Le Spectaculaire » série « cinéma », Rennes, 2007, 253 pages.
- Collectif (sous la direction de Jeanne-Marie CLERC) : *Cinéma, littérature, adaptations*, éditions du CERS, collection « études sociocritiques », Montpellier, 2009, 360 pages.
- DELEUZE Gilles : *Cinéma I. L'image-mouvement*, Editions de Minuit, collection « Critique » Paris, 1983, 298 pages.

- DELEUZE Gilles : *Cinéma II. L'image-temps*, Editions de Minuit, collection « Critique » Paris, 1985, 378 pages.
- GAUDREAULT André, JOST François : *Cinéma et récit II. Le Récit cinématographique*, éditions Nathan, collection « Cinéma », Paris, 2000, 159 pages.
- MALRAUX André : *Esquisse d'une psychologie du cinéma in Œuvres complètes, IV. Ecrits sur l'art I*, éditions Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2004, pages 5-16.
- MITRY Jean : *Esthétique et psychologie du cinéma*, Editions du Cerf, collection « 7^{ème} Art », Paris, 2001, 526 pages.
- NACACHE Jacqueline : *L'acteur de cinéma*, éditions Nathan, collection « Nathan cinéma », Paris, 2003, 192 pages.
- TRUFFAUT François : « Une certaine tendance du cinéma français », revue *Cahiers du Cinéma* n°31, janvier 1954, pages 15-29.
- VANCHERI Luc : *Cinéma et Peinture : passages, partages, présences*, éditions Armand Colin, collection « Cinéma », Paris, 2007, 188 pages.

Ouvrages divers :

- APOLLINAIRE Guillaume : *Le Bestiaire* [1920] in *Alcools*, éditions Gallimard, collection « Poésie », Paris, 2004, pages 143-174.
- ARISTOTE : *La poétique* (« *Peri poiitikiḗs* » traduit et annoté par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot), Editions du Seuil, collection « Poétique », Paris, 2011, 465 pages.
- D'AVILA Thérèse, de LA CROIX Jean : *Œuvres* (publié sous la direction de Jean Canavaggio), éditions Gallimard, collection « Bibliothèque de La Pléiade », Paris, 2012, 1184 pages.
- BAUDELAIRE Charles : *Les Fleurs du mal* [1861] in *Œuvres complètes*, éditions Robert Laffont, collection « Bouquins », Paris, 1980, pages 1-140.
- CHAR René : *Fureur et mystère*, éditions Gallimard, collection « Poésie », Paris, 1982, 219 pages.
- CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain : *Dictionnaire des symboles*, éditions Robert Laffont / Jupiter, collection « Bouquins », Paris, 1982, 1060 pages (et XXXII pages « introduction »).
- COCTEAU Jean : *Journal 1942-1945*, éditions Gallimard, Paris, 1989, 738 pages.
- Collectif (sous la direction de Germain VIATTE) : *Edward Hopper*, éditions Adam Biro / Musée Cantini, Marseille / Paris, 1989, 118 pages.
- Collectif (sous la direction de Germain VIATTE) : *L'Esprit mingei au Japon*, éditions Actes Sud / musée du quai Branly, Arles / Paris, 2008, 143 pages.
- DICKINSON Emily : *Quatrains et autres poèmes brefs* (traduit par Claire Malroux), éditions Gallimard, collection « Poésie », Paris, 2000, 288 pages.
- DIDEROT Denis : *Jacques le fataliste et son Maître*, Editions de l'érable – François Beauval, Genève, 1970, 311 pages.

- DIDEROT Denis : *Paradoxe sur le comédien* (précédé d'un entretien, DUFAY Gabriel, PODALYDES Denis : *L'Acteur et le paradoxe*) éditions des Belles Lettres / Archimbaud, Paris, 2012, 184 pages.
- EURIPIDE : *Tragédies complètes I* (traduit par Marie Delcourt-Curvers), éditions Gallimard, collection « Folio classique », Paris, 1994, 701 pages.
- FORESTIER Georges : *La tragédie française : Passions tragiques et règles classiques*, éditions Armand Colin, collection « U », Paris, 2010, 309 pages.
- FORSYTH Elliott Christopher : *La tragédie française de Jodelle à Corneille : 1553-1640. Le thème de la vengeance*, éditions Honoré Champion, collection « Etudes et essais sur la Renaissance », Paris, 1994, 484 pages.
- GIBRAN Khalil : *L'Œil du prophète* (textes recueillis par Jean-Pierre Dahdah) éditions Albin Michel, collection « spiritualités vivantes », Paris, 1991, 264 pages.
- MATISSE Henri : *Notes d'un peintre*, éditions du Centre Pompidou, Paris, 2012, 39 pages.
- PAYA Farid : *De la lettre à la scène, la tragédie grecque*, éditions L'Entretemps, collection « Les Voies de l'acteur », Saussan, 2000, 331 pages.
- RACINE Jean : *Théâtre complet*, éditions Garnier Frères, Paris, 1969, 744 pages.
- RENNER Rolf Günter : *Edward Hopper 1882-1967. Métamorphoses du réel* (traduit par Cécile Bertrand-Dagenbach), éditions Taschen, Köln / Paris, 2011, 95 pages.
- REVERDY Pierre : *Sources du vent* [1949] (précédé de *La Balle au bond* [1949]), éditions Gallimard, collection « Poésie », Paris, 1993, 245 pages.
- RIMBAUD Arthur : *Œuvres*, éditions Garnier Frères, Paris, 1969, 569 pages.
- ROSAND David : *Titien. « L'Art plus fort que la nature »*, éditions Gallimard, collection « découvertes Gallimard », Paris, 1993, 176 pages.
- TENNYSON Alfred : *Les Idylles du Roi* (« *Idylls of the King* » traduit et mis en prose par Francisque Michel), éditions Terre de Brume, Dinan, 2011, 144 pages.

Webographie :

- CASALIS Roger : « GRACE », *Encyclopædia Universalis* en ligne, consulté le 12 avril 2013. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/grace/>
- DELAUNAY Alain : « COMMUNION », *Encyclopædia Universalis* en ligne, consulté le 12 avril 2013. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/communion/>
- JAMEUX Dominique : « SYMBOLE », *Encyclopædia Universalis* en ligne, consulté le 12 avril 2013. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/symbole/>
- SALA Charles : « HOPPER EDWARD - (1882-1967) », *Encyclopædia Universalis* en ligne, consulté le 3 juin 2013. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/edward-hopper/>

Filmographie :**Films de Robert BRESSON (dans l'ordre chronologique) :**

- Journal d'un curé de campagne*, production UGC, France, 1951, 115 min.
- Un Condamné à mort s'est échappé*, production S.N.E.G. (Gaumont) – Nouvelles Editions de Films, France, 1956, 95 min.
- Pickpocket*, production Agnès Delahaie, France, 1959, 75 min.
- Procès de Jeanne d'Arc*, production Agnès Delahaie, France, 1962, 65 min.
- Au hasard Balthazar*, production collective, France – Suède, 1966, 95 min.
- Mouchette*, production Argos Films – Parc Films, France, 1967, 78 min.
- Une femme douce*, production Parc Films – Marianne Productions, France, 1969, 90 min.
- Lancelot du Lac*, production collective, France – Italie, 1974, 80 min.
- Le Diable probablement*, production Sunchild – GMF, France, 1977, 93 min.
- L'Argent*, production collective, France – Suisse, 1983, 80 min.

Autres films :

- The Deep Blue Sea* de Terence DAVIES, production Sean O'Connor – Kate Ogborn, Etats-Unis – Grande-Bretagne, 2011, 98 min.
- Lola* de Jacques DEMY, production Rome-Paris Films – Euro International Film, France – Italie, 1961, 85 min.
- La Grève (« Statchka »)* de Sergueï M. EISENSTEIN, production Proletkult – Goskino, U.R.S.S., 1924, 82 min.
- Histoire(s) du cinéma. 3(a) La Monnaie de l'absolu* de Jean-Luc GODARD, production collective, France, 1998, 27 min.
- The Shanghai Gesture* de Josef VON STERNBERG, production Arnold Pressburger Film, Etats-Unis, 1941, 88 min.
- Les Anges, 1943. Histoire d'un film* d'Anne WIAZEMSKY, production Entracte, France, 2004, 51 min.

ANNEXES

FICHES TECHNIQUES DES FILMS

Les Anges du péché – 1943

Réalisation : Robert Bresson. **Assistant réalisateur :** Frédéric Liotier. **Scénario :** Robert Bresson et, dans une moindre mesure, Jean Giraudoux et Raymond Léopold Bruckberger. **Dialogues :** Jean Giraudoux. **Société de production :** Synops – Roland Tual. **Directeur de production :** Dominique Drouin. **Photographie :** Philippe Agostini. **Cadrage :** Maurice Pecqueux. **Son :** René Louge. **Musique :** Jean-Jacques Grünenwald. **Interprète du « Salve Regina » :** Irène Joachim. **Décors :** René Renoux. **Assistant décors :** Roger Claude. **Montage :** Yvonne Martin. **Script :** Madeleine Lefèvre. **Régie générale :** André Guillot.

Interprétation : Renée Faure (Anne-Marie), Jany Holt (Thérèse), Sylvie (la prieure), Marie-Hélène Dasté (Mère Saint-Jean), Paula Dehelly (Mère Dominique), Sylvia Monfort (Agnès), Mila Parély (Madeleine), Yolande Laffon (Madame Lamaury), Louis Seigner (le directeur de la prison), Gilberte Terbois (sœur Marie-Josèphe), Geneviève Morel (sœur Berthe), Andrée Clément (sœur Elizabeth), Christiane Barry (sœur Blaise), Elisabeth Hardy, Jacqueline Marbaux, Madeleine Rousset, Claire Olivier, Jacqueline Champi (les autres sœurs), Bernard La Jarrige (un gardien), Georges Colin (chef de la police), Jean Morel (inspecteur), Henri de Livry (chauffeur de taxi).

Tournage : 8 février – avril 1943 aux studios Radio-Cinéma. **Enregistrement sonore :** Radio-cinéma, Cottet, Tobis-Klangfilm. **N° visa :** 72. **Sortie :** 23 juin 1943, Paramount. **Premiers titres envisagés :** *Béthanie, L'Échange, La Grande Clarté, Filles de l'exil.* **Durée :** 1h26. **Format :** 35 mm, N&B, 1,37.

Les Dames du bois de Boulogne – 1945

Réalisation : Robert Bresson. **Assistants réalisateur :** Roger Spiri-Mercanton, Raymond Bailly, Paul Barbellion. **Scénario et adaptation :** Robert Bresson, d'après un épisode de *Jacques le fataliste* de Denis Diderot. **Dialogues :** Jean Cocteau. **Société de production :** Les Films Raoul Ploquin. **Directeur de production :** Robert Lavallée. **Photographie :** Philippe Agostini. **Cadrage :** Maurice Pecqueux, Marcel Weiss. **Photographie 2^e équipe :** Jean Bourgoïn. **Son :** René Louge, Robert Yvonnet, Lucien Legrand. **Musique :** Jean-Jacques Grünenwald. **Musique du music-hall :** Roger Roger. **Décors :** Max Douy. **Assistants décor :** James Allan, Robert Clavel. **Montage :** Jean Feyte. **Script :** Suzanne Bon. **Script 2^e équipe :** Marie-Thérèse Cléris. **Régie générale :** Raymond Pillion, Georges Guillot. **Régie 2^e équipe (?) :** André Guillot, Marc Hélin. **Ensemblier :** Robert Turlure. **Maquillage :** Boris Karabanoff. **Robes :** Schiaparelli et Grès.

Interprétation : Maria Casarès (Hélène), Elina Labourdette (Agnès), Paul Bernard (Jean), Lucienne Bogaert (Madame D.), Jean Marchat (Jacques), Yvette Etievant (une femme de chambre) et Bernard La Jarrige, Nicole Regnault, Marcel Rouzé, Emma Lyonnell, Lucy Lancy, Marguerite de Morlaye, et le chien Katsou.

Tournage : 3 mai 1944 – 10 février 1945 (plusieurs interruptions et notamment du 3 juin au 20 novembre 1944) aux studios Gaumont des Buttes-Chaumont et studios Eclair ; *extérieurs :* cascade du bois de Boulogne, Square Louvois, Paris. **Enregistrement sonore :** Radio-cinéma, Tobis-Klangfilm. **N° visa :** 98. **Sortie :** 21 septembre 1945, Rex et Ermitage. **Premiers titres envisagés :** *L'Opinion publique, Les Dames de Port-Royal.* **Durée d'origine :** 1h36. **Durée actuelle :** 1h24. **Format :** 35 mm, N&B, 1,37.

Sources – ARNAUD Philippe : Robert Bresson, éditions Cahiers du Cinéma, Paris, 1986, pp. 173-174.

TABLEAUX CITÉS DANS LE MÉMOIRE

-II L'influence de la peinture.

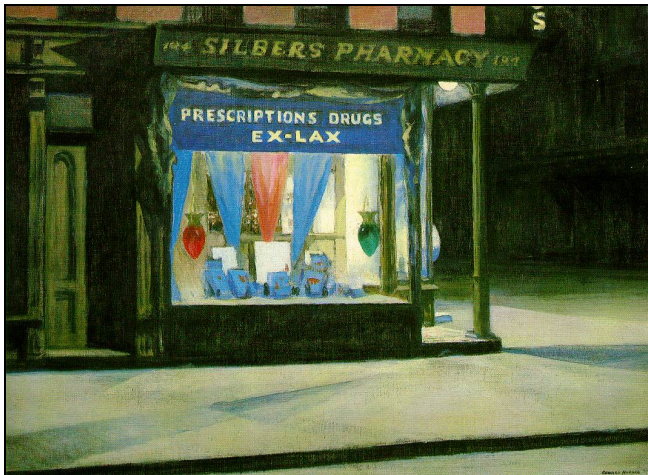


L'Arrivée des ambassadeurs anglais, Vittore Carpaccio
1495, huile sur toile, 378 x 589 cm, Gallerie dell'Accademia, Venise.



Martyre et funérailles de Sainte Ursule, Vittore Carpaccio
1493, huile sur toile, 271x 561 cm, Gallerie dell'Accademia, Venise.

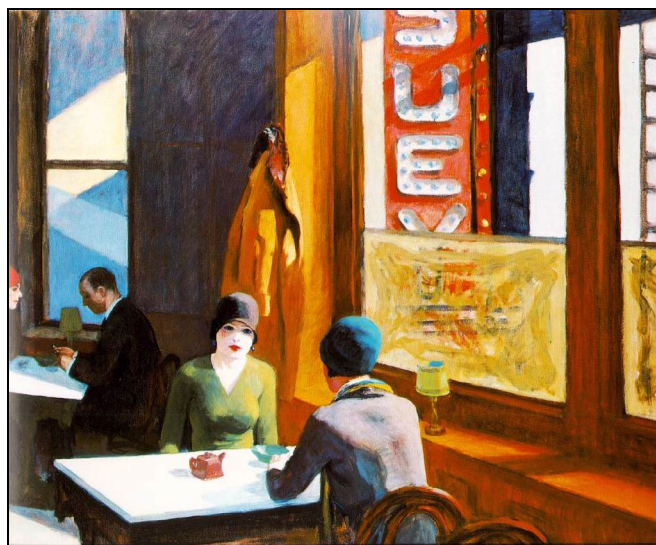
-Edward Hopper.



Drugstore
1927, huile sur toile, 102 x 73,6 cm, Museum of Fine Art, Boston.



El Palacio
1946, huile sur toile, 52,7 x 72,7 cm, The Whitney Museum of American Art, New-York.

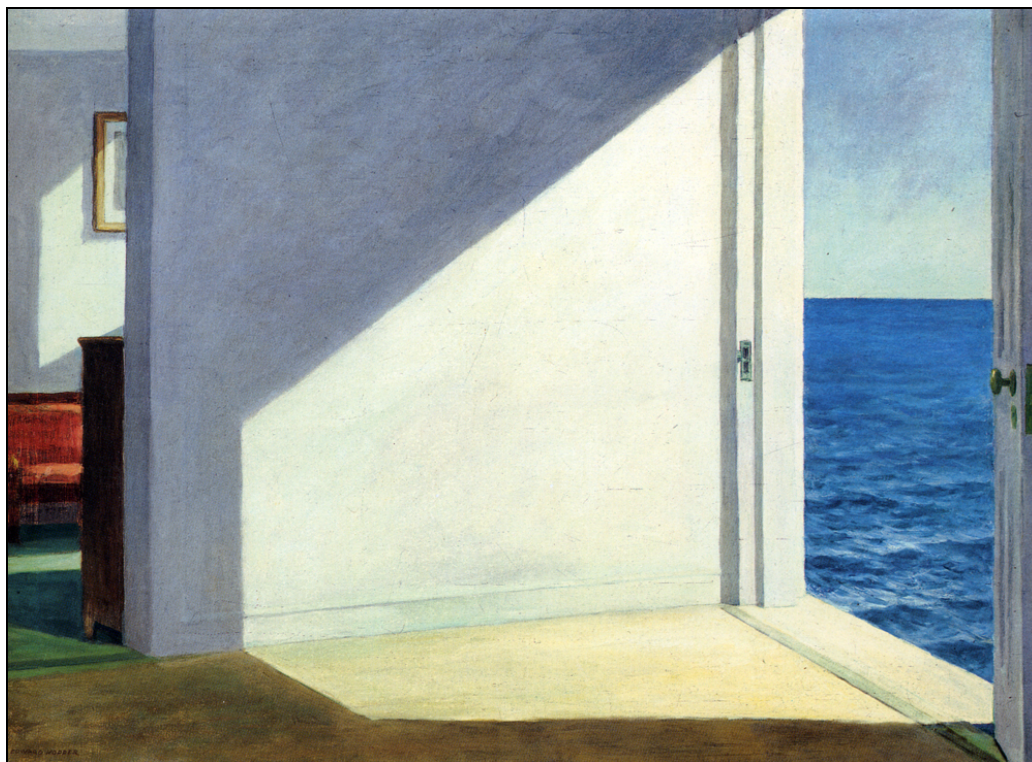


Chop Suey
1929, huile sur toile, 81,3 x 96,5 cm, Barney A. Ebsworth Collection.



Stairway

1919, huile sur bois, 40,64 x 30,16 cm, The Whitney Museum of American Art, New-York.



Rooms by the Sea

1951, huile sur toile, 73,7 x 101,6 cm, Yale University Art Gallery, New Haven.



Automat

1927, huile sur toile, 71,5 x 91,5 cm, Des Moines Art Center, Iowa.



Room in New-York

1932, huile sur toile, 73,5 x 91,5 cm, Sheldon Museum of Art Lincoln, Nebraska.



Sun in an Empty Room
1963, huile sur toile, 73 x 100 cm, collection privée.



Morning Sun
1952, huile sur toile, 71,4 x 101,9 cm, The Columbus Museum of Art, Ohio.

-III Du réel au spirituel.



L'Amour sacré et l'amour profane, Le Titien
1514, huile sur toile, 118 x 279 cm, galerie Borghèse, Rome.



TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
PARTIE A – LE DÉLUGE	13
I LA SENSATION DU RÉEL :	15
1- <i>Le récit et le réel.</i>	16
2- <i>L'épure et l'abstraction.</i>	18
3- <i>La visée documentaire des Anges du péché.</i>	32
II L'ADAPTATION DES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE :	36
1- <i>Du roman à la scène tragique.</i>	38
2- <i>De la scène tragique au film d'intimité tragique.</i>	45
3- <i>La vengeance d'Hélène.</i>	50
III DE L'ACTEUR À L'ÊTRE :	56
1- <i>L'acteur de cinéma et le modèle bressonien.</i>	59
2- <i>Les êtres hybrides des Anges du péché et des Dames du bois de Boulogne.</i>	63
3- <i>Les dialogues de Jean Giraudoux et Jean Cocteau.</i>	71
PARTIE B – L'ÉCHANGE	76
I LA POÉSIE À L'ÉPREUVE DU MONTAGE :	78
1- <i>La spécificité du cinématographe.</i>	81
2- <i>Parties d'échecs.</i>	84
3- <i>Un cinéma de visages.</i>	92
II L'INFLUENCE DE LA PEINTURE :	97
1- <i>L'écran et la toile.</i>	99
2- <i>La picturalité dans Les Anges du péché.</i>	103
3- <i>Robert Bresson et Edward Hopper.</i>	107
III DU RÉEL AU SPIRITUEL :	112
1- <i>L'au-delà des images.</i>	114
2- <i>Les mouvements de l'âme.</i>	115
3- <i>De la communion à la conversion.</i>	128
CONCLUSION	135
BIBLIOGRAPHIE	141
ANNEXES	146
FICHES TECHNIQUES DES FILMS	146
TABLEAUX CITÉS DANS LE MÉMOIRE	147
TABLE DES MATIÈRES	154