

Bresson le titan

Jean-Claude Guiguet

Numéro 101, printemps 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24133ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Guiguet, J.-C. (2000). Bresson le titan. *24 images*, (101), 10–13.

Bresson le titan

PAR JEAN-CLAUDE GUIGUET*

Aucun cinéaste au monde ne peut rester indifférent à l'annonce de la mort de Robert Bresson. Nous savions qu'il s'était définitivement retiré, qu'il était aussi socialement loin de tous, ceux qui l'avaient admiré, respecté, aimé surtout comme on aime un guide, un ange gardien ou la figure d'une exigence morale à visage humain; il était loin de nous tous parce que les forces physiques avaient un jour abandonné cet homme intrépide et robuste et l'avaient tenu éloigné dès lors du cinéma, de ses servitudes autant que de ses grandeurs. Mais on le savait là. Il ne tournait plus, il ne marchait plus, sa voix s'était aussi éclipsée dans un exil de silence; mais on savait que Robert Bresson respirait encore dans notre monde et nous avec lui.

Tous les sujets abordés s'incarnent ici dans la lumière du monde, la matière des choses, la forme de l'objet, la fièvre du corps, l'exaltation des sens, la force impérieuse du désir, des *Anges du péché* à *L'argent*.

Au terme de l'année écoulée, juste avant l'an 2000, un communiqué signé de Madame Bresson est arrivé à l'Agence France-Presse: «Je vous annonce que mon époux Robert Bresson, auteur de films, est décédé le 18 décembre 1999 et sera inhumé dans l'intimité.» Admirable de concision, l'information condense l'indicible mystère qui sourd de la précision et de la simplicité, à l'image d'une œuvre en tout point étrangère aux clichés qui traînent autour de ses films depuis plus d'un demi-siècle. Clichés et lieux communs que n'ont pas manqué de rappeler avec un hypocrite respect affiché nos inimitables journaux télévisés: «Un cinéaste austère», «Un auteur atypique», «Un janséniste de la mise en scène», etc. Pourtant aucun cinéaste au monde ne fut plus concret que cet homme-là. Il s'est acharné à demeurer au plus près de la matière de son premier à son dernier film. Même ceux qu'il a reniés, avec un brin de coquetterie d'ailleurs, même ceux-là restent comme des modèles indépassables de concision vivante. Il y avait quelque chose de primitif chez Bresson comme chez Giotto. La Charité qui foule aux pieds les trésors de la terre et tend à Dieu son cœur enflammé, Bresson l'aurait montrée comme Giotto l'a peinte, à l'image d'une cuisinière passant un tire-bouchon par le soupirail de son sous-sol à quelqu'un qui le lui aurait demandé.

Tous les sujets abordés s'incarnent ici dans la lumière du monde, la matière des choses, la forme de l'objet, la fièvre du corps, l'exaltation des sens, la force impérieuse du désir, des *Anges du péché* à *L'argent*. Chez Bresson toutes les passions sont aussi violemment sexualisées. En s'anéantissant dans l'amour de Dieu, la novice des *Anges du péché* tombe en même temps amoureuse d'une autre femme qu'elle reconnaît sans l'avoir jamais vue! Et la jalousie d'Hélène

(Maria Casarès) dans *Les dames du bois de Boulogne* se fonde davantage sur l'expérience sexuelle d'Agnès (Eliana Labourdette) que sur l'abandon de son amant. Ne parlons même pas de l'homosexualité à peine cryptée qui parcourt pratiquement toute l'œuvre et culmine dans *Le*

journal d'un curé de campagne ou *Pickpocket* tout en demeurant le filigrane d'*Un condamné à mort s'est échappé* ou de *Lancelot du lac*.

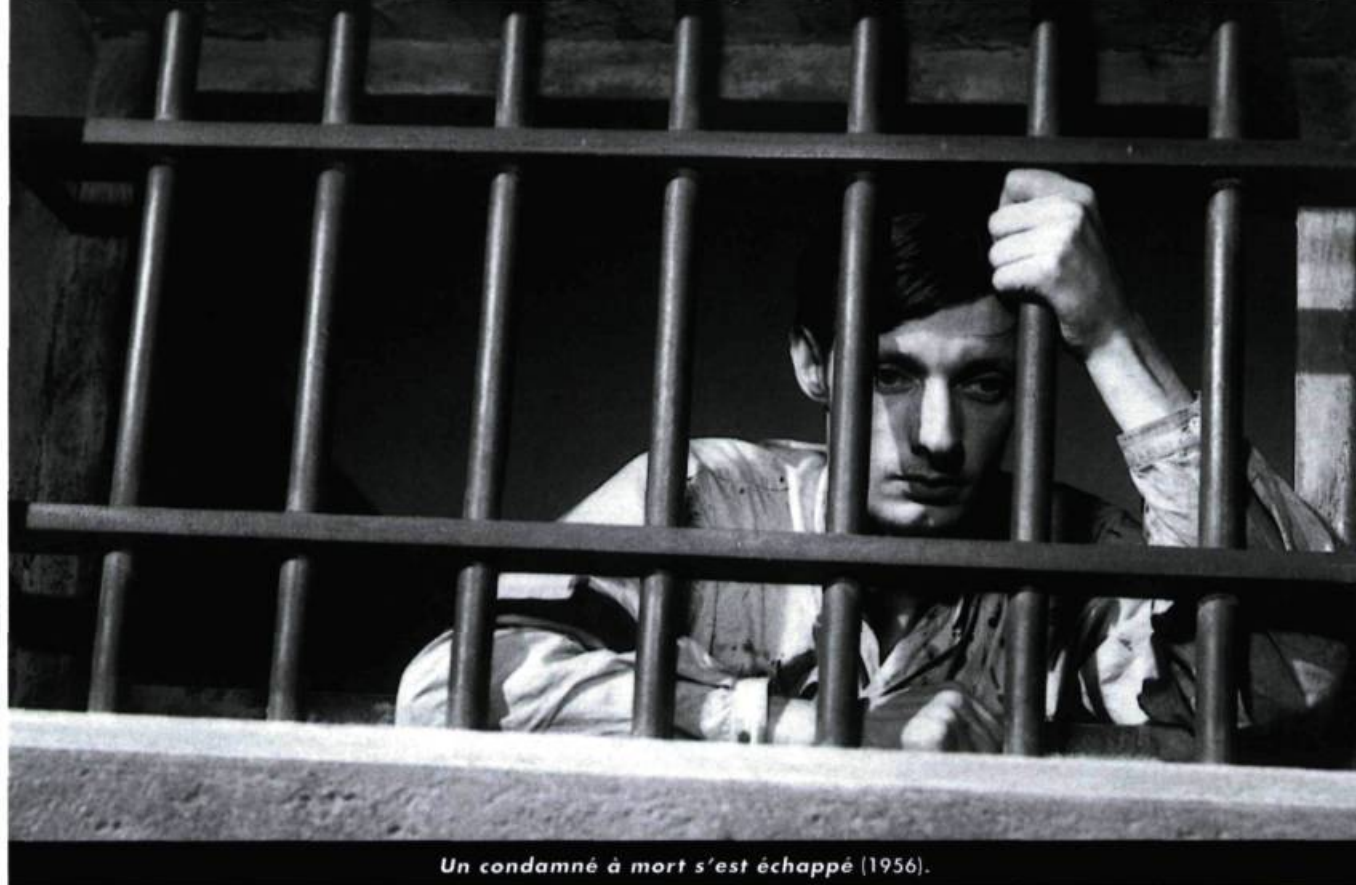
Bresson est le plus physique des cinéastes parmi ceux que l'on a hâtivement désignés comme de grands métaphysiciens. Il faut dire à la décharge de ceux qui tirèrent un peu vite sur ce fil inépuisable que l'auteur s'est parfois volontairement prêté à cet effet d'annonce ou qu'il n'a pas hésité à surcadrer cette denrée appréciable au détour de certaines séquences ou plus spectaculairement à la fin de *Pickpocket* avec son fameux: «Mon Dieu, quel chemin il a fallu parcourir pour arriver jusqu'à toi.» Cette phrase ultime m'a toujours laissé dans un curieux état de perplexité où je vois beaucoup plus



Au hasard Balthazar (1966).



Le journal d'un curé de campagne (1951).



Un condamné à mort s'est échappé (1956).

ce danger-là guette parfois nos maîtres eux-mêmes. On peut admirer Bresson et reconnaître que *Lancelot du lac* n'est pas son meilleur film, qu'il témoigne soudain d'un savoir-faire tellement affiché que l'affaire tourne au procédé. Ce savoir bride l'audace initiale du cinéaste et engendre une sorte de platitude expressive jamais vue chez lui. On cherche de louables raisons à cette brillance un peu systématique: a-t-il pour une fois voulu atteindre un plus vaste public? A-t-il souhaité filmer d'une manière plus conventionnelle des scènes réellement spectaculaires? Bien sûr nous sommes à une autre hauteur qu'avec Luc Besson, et Robert Bresson reprend bien vite de l'altitude à peine a-t-il tenté de se conformer à une forme plus usuelle. Déjà le tournoi ne montrera que les sabots des chevaux et les étendards... toute la fin d'un monde sera rendue par la course d'un cheval fou et le vol d'un corbeau dans un ciel livide, atteignant *in fine* la même hauteur funèbre de terreur muette que dans une des ultimes séquences de *L'argent* avec la course haletante du chien décrivant le parcours du crime dans la maison des bienfaiteurs.

Robert Bresson disait que c'est à l'intersection des cartes d'état-major qu'on gagne les batailles décisives. Cet immense créateur de formes n'aura cessé, sa vie durant, de livrer ces batailles singulières afin d'atteindre le cœur secret du cinéma, ce noyau incandescent que l'on touche, quand on le peut, dans les seuls rapports entre l'image et le son. Un plan n'existe qu'en fonction de celui qui le précède et de celui qui le suit. Et ainsi de suite... Un son riche à l'intérieur d'une image pauvre parce que deux forces côte à côte s'annulent et que l'oreille est plus inventive que l'œil. Le pire ennemi du cinéma, c'est ce que l'on voit!

Ce que l'on voit on ne peut plus l'imaginer. Le sonore est ce qui échappe au visuel et le dépasse. Espace naturel de tous les secrets, il est le lieu du mystère, le point de la création. Bresson parvenait comme personne — excepté peut-être Mizoguchi, Sternberg ou

Grémillon — à capter, à figurer, l'au-delà sonore du visible. Loin des secousses qui agressent le spectateur, loin de toute esbroufe et de tout subterfuge — on se demande comment un Scorsese peut se réclamer de lui sans sombrer dans l'inconscience d'un grotesque achevé! — le cinéma de Bresson touche le cœur de l'indicible. La plénitude chez lui appelle l'idée du vide. La présence est saisie au cœur de l'absence et s'il y a attachement sensuel au monde, il se double en même temps, secrètement, d'un détachement consenti comme on peut encore l'éprouver dans les dernières minutes de *L'argent* où le cinéaste filme dans le même mouvement le paradis et son exclusion, le ciel et l'enfer, les noisettes offertes à la vieille dame que le garçon déchu assassina dans l'heure suivante. «Qu'attendez-vous pour vous jeter dans la rivière?», lui demande le jeune homme. — «Oh, je n'attends rien!»

Aujourd'hui plus qu'hier et moins que demain, nous avons tout à attendre du cinéma de Robert Bresson. Ce «phare» au sens baudelairien du terme est devenu une figure du remords pour les nouveaux maîtres du jeu cinématographique asservis à la dictature de la chose télévisuelle. Chaque film de Bresson nous rappelle à l'ordre et nous indique la seule, l'unique voie qu'il convient de choisir si l'on veut continuer à croire que le cinéma n'est pas qu'un simple divertissement. Cet homme intransigeant ne s'est jamais laissé abattre par les impassibles et les ricaneurs. Aucun de ses films n'a été un succès public mais chacun d'eux a porté au plus haut la conscience de ce qui fut l'art du XX^e siècle. ■

* Cinéaste français, Jean-Claude Guiguet a réalisé *Les belles manières*, *Faubourg Saint-Martin*, *Le mirage* et *Les passagers*.

d'ironie ou de malice vaguement polissonne que de sérieux! D'ailleurs, la reine Guenièvre dans *Lancelot* n'hésitera pas à se plaindre de l'ingratitude de son amant plus préoccupé par la quête du Graal que soucieux de satisfaire aux exigences somme toute bien légitimes de cette ardente Dame: «Dieu n'est pas un objet qu'on rapporte!» Ici au moins l'ironie s'énonce à ciel ouvert.

Comme Cézanne, Bresson sait que le travail de l'artiste ne doit pas relever d'une technique mais d'une vision. Mais — et tout tient

Cet immense créateur de formes n'aura cessé, sa vie durant, de livrer ces batailles singulières afin d'atteindre le cœur secret du cinéma, ce noyau incandescent que l'on touche, quand on le peut, dans les seuls rapports entre l'image et le son.

dans ce paradoxe infernal — comme Cézanne, il sait aussi que pour exprimer cette vision on doit se forger une technique. Voilà la grandeur et la difficulté d'une telle ambition: forger une technique, c'est tourner le dos à l'ordre conventionnel, c'est choisir l'exil pour tâcher d'en faire son royaume. Robert Bresson a tout remis à plat, tout repris à zéro de ce qu'il voyait du cinéma. Il a choisi le front du refus: rejeter les acteurs, le jeu naturaliste, l'illustration théâtralisée du réel. Il a proposé une vision unique en considérant au plus juste les moyens respectifs de l'image et du son. Il a posé les vraies questions de l'outil cinématographique: que peut-on obtenir avec une caméra et un

magnétophone? Évidemment, on peut tout obtenir sauf du théâtre filmé. Pour lui, l'ensemble de la production était considéré avec une radicalité nécessairement excessive comme de l'illustration théâtrale. Il s'est acharné à rejeter ce bâtard du théâtre qu'était le cinéma pour construire un art indépendant n'ayant de comptes à rendre qu'à lui-même. Ce travail de titan, cette exigence jamais défaillante ont guidé ses pas et donné au monde treize films uniques. Si Renoir a été tenu longtemps par de nombreux critiques et un très grand nombre de cinéastes pour le Patron, il apparaît depuis le début des années 60 que le goût des plus jeunes — d'un bout à l'autre de la planète cinéma — y oppose la figure non moins prestigieuse de Bresson, le Maître. On peut même sans grand risque d'erreur, continuer de penser que c'est toujours aujourd'hui autour de ces deux pôles que les cinéastes (français tout au moins) aiment à se définir si l'on prend en compte les petites poussées de fièvre qui désignent ici ou là un engouement saisonnier pour Pialat ou Cassavetes (Godard demeurant un continent à lui tout seul, inappréhensible et inatteignable à mi-chemin entre Renoir et Bresson).

Le danger pour Bresson est aussi celui encouru par Renoir: se voir caricaturé par des suiveurs serviles qui ne peuvent en définitive qu'appliquer arbitrairement à la lettre un programme qui n'est pas le leur ou prolonger les côtés imparfaits de ces grands modèles; mettre en pratique et en forme une théorie de cinéma qui n'a pas été transfigurée par l'instinct, c'est-à-dire accomplie dans une lumière neuve, cette poésie du style qui est le vestige de la pénombre traversée, la clarté qui demeure longtemps après la disparition de la source qui l'a fait naître.

Ainsi, le cinéma de Renoir se voit fréquemment ridiculisé en une surenchère inepte de la joie de vivre. Et ce que l'on admire chez Bresson relève la plupart du temps d'une perception tout aussi partielle de son cinéma: l'austérité, c'est-à-dire le versant opposé du cinéma de Renoir. Du coup, on finit par en vouloir à Renoir et à Bresson d'avoir ainsi suscité un tel enthousiasme car on les rendrait presque responsables d'un état répétitif de formes sans «réelles présences», autrement dit sans nécessité. Un découpage rigoureux, la précision d'un cadre, la simplification du jeu, la stylisation des gestes qui font la grandeur de Bresson sont reproduits chez ses imitateurs au détriment de l'intensité, de la plasticité, de l'harmonie spatiale, de la souplesse rythmique; toutes ces qualités ne sont plus alors que des jockers sans nécessité, des atouts sans enjeux dans ces films, construits par de plus ou moins habiles faussaires. Pour être tout à fait exact,



L'argent (1984).