

Travelling arrière
Ni Diderot ni Cocteau
Les dames du bois de Boulogne

Robert Lévesque

Les cinémas nationaux face à la mondialisation
Numéro 121, printemps 2005

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/5093ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lévesque, R. (2005). Compte rendu de [Travelling arrière : ni Diderot ni Cocteau / *Les dames du bois de Boulogne*]. *24 images*, (121), 44–44.



Ni Diderot ni Cocteau

par Robert Lévesque

Les dames du bois de Boulogne, présenté à la Cinémathèque québécoise le 10 avril à 18 h 30.

Lui, Bresson, qui, dans ses *Notes sur le cinématographe* (Gallimard, 1975), écrit ceci : « À l'assurance des acteurs oppose le charme des modèles qui ne savent pas ce qu'ils sont », et ceci : « Il ne s'agit pas de jouer simple, ou de jouer intérieur, mais de ne pas jouer du tout », il avait tout de même, en début de carrière, dirigé une *actrice* hors du commun, Maria Casarès (1922-1996), et nous avons, grâce à elle, un témoignage précieux sur le tournage de ce film sublime, renié à tort par son auteur, *Les dames du bois de Boulogne*...

Casarès avait 22 ans, Paris était occupé par les Allemands, elle jouait *Le malentendu* de Camus aux Mathurins en séances programmées le week-end (six fois en deux jours) à cause des pannes de courant, et la nuit elle allait aux studios de Boulogne-Billancourt incarner le personnage de Madame de la Pommeraye, non appelé ainsi dans le film de Bresson car le cinéaste-scénariste avait dépouillé à l'extrême un des récits de *Jacques le Fataliste* de Diderot, celui où une aubergiste raconte à Jacques et à son maître l'histoire d'une vengeance amoureuse.

Casarès était Hélène, cette femme qui pousse Jean, l'homme qu'elle aime, dans les bras d'Agnès, une grue. Il n'y avait plus rien de la saveur récitative de Diderot dans le scénario dont Cocteau signa les dialogues. Bresson et Cocteau? Si. Cela était possible, alors. Le futur cinéaste de *Pickpocket* venait de travailler avec Giraudoux et l'actrice Renée Faure pour *Les anges du péché*, son premier film, il n'avait pas encore rompu avec l'acteur, il faisait encore confiance à l'acte (et à l'art) de jouer. C'était la dernière fois, mais ces *Dames du bois de Boulogne* contiennent l'essence du bressonisme et l'accueil-douche écossaise que le film reçut à sa sortie prouve que ce cinéma était, comme le jeune Truffaut le constata, « un autre cinéma ».

C'est dans *Résidente privilégiée* (Fayard, 1980), le plus remarquable livre jamais écrit par une actrice, que Casarès évoque le tournage des *Dames* : « que je retrouvais après le spectacle des Mathurins, dans de longues nuits interrompues seulement par les coupures de courant, pendant lesquelles Bresson, à la lueur des bougies, promenait sa mince silhouette élégante devant moi, occupant la pause à chercher, pour moi, l'intonation précise que je devais donner à la plus simple et la plus spontanée des répliques : "Oh! Jean! vous m'avez fait peur..." ».

En revoyant ce film on constate à quel point la tendance à l'abstraction par la dédramatisation était déjà à l'œuvre chez le janséniste Bresson. Sadoul allait dire des *Dames* : « cette construction cristalline et calcinée ». Lenteur. Froideur. Cruauté. Rigueur. Casarès y est davantage un caractère qu'un personnage. Et le texte une machine de guerre plus qu'une adaptation littéraire. Et, s'il n'y a plus rien de Diderot dans cette histoire que Bresson lui emprunte, on ne reconnaît pas non plus de *touché* Cocteau.

Lorsqu'il écrit ses *Notes sur le cinématographe*, Bresson s'explique, il est radical, il rejette l'acteur (« Un acteur est dans le cinématographe comme dans un pays étranger. Il n'en parle pas la langue »), mais, du temps des *Dames*, avec ses acteurs professionnels, un texte de littérateur, il était déjà dans l'expression par compression, dans la production de l'émotion par la résistance à l'émotion, sa règle, et ce qu'il y dit de Lipatti, « un pianiste qui ne plaque pas l'émotion sur les touches mais l'attend pour qu'elle arrive et envahisse ses doigts, le piano, lui, la salle », est tout à fait ce qui le caractérise.

Dans *Le plaisir des yeux* (Cahiers du cinéma, 1987), Truffaut rappelait comment fut injuste l'accueil réservé à ce second film de Bresson. « Déjà, on reprochait aux *Dames*

de ne pas ressembler à ce qui se faisait, déjà on reprochait à Bresson de ne pas filmer les mêmes moments d'une histoire, de ne pas filmer de la même façon ». C'est que ce grand cinéaste savait que la valeur d'un film réside dans la recherche entêtée de la sobriété, de la simplicité, de la retenue dans l'expression des sentiments et des passions.

Il allait appliquer cette éthique radicalement dans ses chefs-d'œuvre mais en 1944, durant ces nuits des *Dames*, avec Casarès, à la lueur des bougies, cherchant pour elle l'intonation précise qu'elle devait donner à la plus simple et la plus spontanée des répliques (« Oh! Jean! vous m'avez fait peur... »), Robert Bresson pressentait cette « essence » qui allait marquer son cinéma, qu'il nommera si justement *cinématographe*, car l'écriture de ce sublime *Dames du bois de Boulogne* est une graphie d'images et de sons que la distance d'un regard glacé distingue du théâtre filmé, ce vieux théâtre filmé qui persiste encore au XXI^e siècle...

En 1951, ayant vu les trois premiers films de Bresson, *Les anges du péché*, *Les dames du bois de Boulogne* et *Le journal d'un curé de campagne*, André Bazin écrivait dans « L'esthétique de Robert Bresson », texte paru dans le numéro trois des *Cahiers du cinéma*, que ce cinéma-là ne se substituait pas au roman par sa traduction, mais qu'« il apportait un être esthétique nouveau [moi je dis une essence] qui est comme le roman multiplié par le cinéma ».

Il faut se rappeler que Bresson, comme Henri Cartier-Bresson, était d'abord peintre. Il cite, dans ses *Notes*, un extrait des *Carnets* de Léonard où celui-ci recommande de « bien penser à la fin, de penser avant tout à la fin » car, pour Bresson, « la fin, c'est l'écran qui n'est qu'une surface ». Il cite ce mot d'Auguste Renoir à Matisse : « Je peins souvent les bouquets du côté où je ne les ai pas préparés... »