

Esthétique de la contradiction chez Robert Bresson

— Lecture de *Notes sur le cinématographe* —

Momoko FUKUDA

1. Introduction

Dans *Notes sur le cinématographe* de Robert Bresson (1901-1999) qui a paru en 1975, on peut lire les principes de l'esthétique bressonienne, que ce cinéaste sans concessions a élaborés au cours de sa carrière, par exemple l'emploi de non-acteurs qu'il appelait « modèles », ou la non-utilisation de la musique sauf quand l'instrument est visible. Ceux qui ont participé au tournage des films de Bresson témoignent du fait qu'il n'écoutait jamais les autres. En effet, s'il voulait prendre toutes les décisions concernant le film, ce n'était pas par despotisme, mais pour mieux servir le film en se faisant « un instrument de précision¹ ». Il a confié à Serge Daney : « Quand on tourne pendant assez longtemps et qu'on s'acharne à donner le meilleur de soi, on n'a pas vraiment d'opinion sur ce qu'on fait. On est un ouvrier qui fait tout ce qu'il peut² ». Son attitude par rapport à la création est aussi modeste que sévère.

Quand tu ne sais pas ce que tu fais et que ce que tu fais est le meilleur, c'est cela l'inspiration³.

Bresson qui répétait souvent qu'il « ne faut pas penser⁴ » s'efforçait de « ne pas exécuter les plans décidés d'avance⁵ ». Le cinéaste rêvait

¹ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* (1975), Gallimard, coll. « Folio », 1988, p. 15.

² Serge Daney *et al.*, « Entretien avec Robert Bresson », *Cahiers du Cinéma*, n° 348/349, 1983, p. 14.

³ Robert Bresson, *op. cit.*, p. 82. C'est Bresson qui souligne.

⁴ Michel Ciment, « Je ne cherche pas une description mais une vision des choses : Entretien avec Robert Bresson autour de *L'Argent* », *Positif*, n° 430, 1996, p. 97 ; *Pour le cinéma*, ORTF (émission de télévision diffusée le 6 septembre 1974) ; *Étoile et toiles*, TF1 (émission

que son film soit comme «une toile de peintre éternellement fraîche⁶». Il souhaitait faire un film dans un état d'ignorance, comme un poète ignorant de ce qu'il va écrire ou un peintre ignorant de ce qu'il va peindre. Il était ainsi toujours en révolte, afin de protéger cette intensité créatrice au cours de la production cinématographique. L'écriture du scénario et surtout le travail avec ses modèles lui rendaient possible de poursuivre sa propre voie.

En parcourant scénarios, entretiens, témoignages et *Notes sur le cinématographe*, je tenterai dans cet article d'éclaircir certains aspects du processus de ce cinéaste, et de relire *Notes sur le cinématographe* à la lumière de ces documents et de ses films.

2. Du texte au scénario

Romans, dossiers de procès et journaux — afin d'établir un projet d'un film, Bresson s'inspirait toujours de textes écrits. Par exemple, l'origine du *Diable probablement* (1977) était le journal d'un lycéen qui s'est brûlé dans la cour de son école, et dont Bresson a obtenu que ses parents lui permettent la lecture⁷. Bresson s'est épris de Jeanne d'Arc en lisant les dossiers du procès de Rouen, et il la voulait «élégante» dans son *Procès de Jeanne d'Arc* (1962), en contestant l'image de «la petite paysanne gauche que cinq siècles d'histoire ont admise⁸». Outre cela, la littérature occupe une place primordiale dans la création bressonienne, alors que le degré de fidélité à l'original varie largement. Il préférerait travailler à partir d'une œuvre qui n'était pas trop achevée afin d'y retravailler librement, comme *La Nuit blanche* qui semble avoir été rapidement rédigée par Dostoïevski ou *Le Faux coupon* que Tolstoï n'a pu finir.

Malgré la demande de la famille de Bernanos, Bresson a longtemps hésité avant de réaliser l'adaptation de *Nouvelle Histoire*

de télévision diffusée le 4 juin 1983).

⁵ *Pour le cinéma*, ORTF (émission de télévision diffusée le 6 septembre 1974).

⁶ Robert Bresson, *op. cit.*, p. 125.

⁷ Michel Ciment, article cité, p. 96.

⁸ Robert Bresson, *Procès de Jeanne d'Arc*, Mercure de France, 2002, p. 9.

de *Mouchette* à cause de la noirceur qui imprégnait cette nouvelle. Quand l'envie lui a pris de réaliser *Mouchette* (1967), il a écrit le scénario en seulement huit jours⁹. Il a beaucoup modifié l'œuvre de Bernanos en ajoutant quelques épisodes au premier tiers du film : par exemple la séquence où Mouchette sert du café dans les tasses en fredonnant ou la scène de la foire.

La modification la plus remarquable du roman est celle de la fin. En effet, Bresson déclarait que Bernanos avait eu « tort » de finir l'histoire avec la description de Mouchette allongée dans l'étang¹⁰. Il remplaça cette fin en montrant une surface d'eau troublée qui suggère son suicide. Bresson emprunte les personnages et la situation aux œuvres littéraires, mais il reste libre par rapport à ces œuvres. La fin de *Mouchette* donne l'impression que Bresson sauve cette pauvre fille étouffée dans le sinistre roman de Bernanos en la faisant disparaître comme dans un tour de passe-passe.

Qu'arrive-t-il dans la transition entre l'écriture du scénario, le tournage et le montage? Dans le scénario de *Mouchette*, l'héroïne sanglote après avoir été abusée par Arsène et après la mort de sa mère. Bresson a rectifié ces deux scènes de pleurs : après la nuit bouleversante, Mouchette part tranquillement en se cachant d'Arsène et le plan de Mouchette endormie sous le coup de la fatigue suit la scène de la mort de sa mère. Dans le scénario, une jeune femme avec un enfant aborde Mouchette en lui demandant si elle veut faire un tour à la foire, et elle échange un regard avec Mouchette qui accepte finalement le billet de la jeune femme pour monter dans une petite voiture¹¹. Cette scène est largement modifiée dans le film : la jeune mère qui passe à côté de Mouchette va acheter un jeton. Elle le pose dans la main de Mouchette sans rien dire et sans même la regarder, et son geste fait plus d'impression à cause de l'absence de sentiment exprimé.

⁹ *JT 20h*, ORTF (émission de télévision diffusée le 15 mars 1967).

¹⁰ Suimio Tôyama, « Commentaire pour *Mouchette* » (en japonais), *Livret pour Mouchette*, Kinokuniya shoten, 2010, p. 13.

¹¹ Scénario de *Mouchette*, Collection Jaune, 96f, Bifi, cote : CJ1009-B135.

On trouve des modifications encore plus nombreuses dans *L'Argent* (1983). Dans la scène du café où Yvon est accusé pour avoir passé la fausse monnaie, Bresson a prévu un plan moyen dans lequel Yvon bondit sur le cabaretier, et l'empoigne par son gilet et le secoue en disant « répétez ce que vous venez de dire », puis le projette vigoureusement au loin¹². Dans le film, Yvon se lève tranquillement et la violence est seulement suggérée par le gros plan de la main qui empoigne le gilet du patron et qui s'ouvre ensuite, et par le plan suivant dans lequel la table bascule et des assiettes se cassent. Les scènes telles que le débat sur l'Église entre le père de Norbert et l'aumônier et la rencontre de la vieille femme avec son amie au bureau de poste sont supprimées. La correspondance entre Élise et Yvon est très simplifiée par rapport au scénario.

En général, les mots explicatifs sont supprimés et les gestes emphatiques sont remplacés par un moyen plus suggestif au cours du tournage et du montage. Pour ce cinéaste qui appréciait l'avantage d'une décision sur le lieu de tournage quand il s'agissait de scènes qu'il avait eu du mal à écrire¹³, le scénario était pour ainsi dire un catalyseur qui liait l'imagination et le lieu du tournage.

3. La question sans réponse

Les films de Bresson se situent souvent dans un lieu de cohabitation, mais où chacun vit dans la solitude. Comme le souligne Michel Chion, la prison, l'espace privilégié de Bresson, donne une justification pour la diction qui évite de projeter la voix¹⁴.

À tes modèles : « Parlez comme si vous parlez à vous-mêmes. »
MONOLOGUE AU LIEU DE DIALOGUE¹⁵.

¹² Scénario de *L'Argent*, Collection Films de dimanche, 127f, Bifi, cote : LFD132-B10.

¹³ « Entretien avec Robert Bresson », *L'Avant-scène cinéma*, n° 155, 1975, p. 48.

¹⁴ Michel Chion, *La Voix au cinéma*, Éditions de l'étoile, 1987, pp. 73-74.

¹⁵ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, éd. cit., p. 84.

La communication entre les modèles aboutit difficilement dans ses films. Quand l'un d'eux pose une question à un autre, ce dernier réplique : « Moi ? », au lieu de répondre à la question. Cette façon de finir le dialogue en détournant la question se multiplie dans ses derniers films. En ce qui concerne l'intonation, Bresson demandait à ses modèles de ne pas prononcer « pourquoi » avec un ton interrogatif¹⁶.

Une femme douce (1969) met l'accent sur cette stérilité du dialogue bressonien. Devant le lit où est étendue une femme qui vient de se suicider en se jetant par la fenêtre, son mari tente de chercher la raison de sa mort si brusque, en remontant jusqu'à leur rencontre. Ses questions vaines adressées à sa femme morte ou à sa bonne muette caractérisent le vide du dialogue bressonien.

Une des caractéristiques de ces premiers films de Bresson que sont *L'Ange du péché* (1943) et *Les Dames du bois de Boulogne* (1945) est la volonté inébranlable et claire du personnage principal. Dans les films qui suivent, dont le scénario est entièrement écrit par Bresson, le cœur du personnage est énigmatique autant pour lui-même que pour les autres. Prenons l'exemple de *Pickpocket* (1959). Michel, un jeune homme devenu « pickpocket » qui vole même à sa mère, avoue ses crimes à Jeanne. Elle demande s'il va partir. Michel lui répond « Non, non », mais on entend la voix off de Michel : « Cette idée tout à coup me sembla possible », et il monte dans un taxi en sortant de l'appartement pour se rendre à la gare où part un train pour l'Italie. Après son retour à Paris, il se met à travailler sérieusement afin d'aider Jeanne qui est réduite à une situation difficile, mais il cède facilement à la tentation d'un vol qui n'était autre qu'un piège tendu par un policier. Dans un parloir de la prison, il tombe finalement amoureux de Jeanne qu'il connaissait depuis longtemps. Quand Michel dit que « demain, tu iras mieux » à sa mère malade, c'est la séquence des funérailles qui suit. Ce type de montage est bien bressonien, et cette incapacité de percevoir le futur

¹⁶ Emmanuel Machuel, « Ce qu'on voit dans la caméra », in *Hommage à Robert Bresson, Cahiers du Cinéma*, n° 543 (supplément), 2000, p. 13.

même le plus proche est aussi vraie pour les sentiments des personnages que pour l'état du monde.

Bien que le héros d'*Un condamné à mort s'est échappé* ou *Le vent souffle où il veut* (1956) soit résolu à fuir à la première occasion, son esprit énigmatique présente un contraste avec la détermination de l'héroïne dans ses deux premiers films. L'origine d'*Un condamné à mort s'est échappé* est les mémoires d'André Devigny, qui s'est fait arrêter par la Gestapo et a été emprisonné pendant 129 jours dans un camp de concentration à Lyon en 1943. Ayant été lui-même prisonnier en Allemagne durant huit mois à partir de juin 1940, Bresson prodigue ses éloges pour le courage, la patience et l'intelligence de Devigny qui a réussi à évader du camp, et le cinéaste respecte le texte de ce héros de la Résistance autant que possible. Les mémoires de Devigny commencent ainsi.

Doucement, je bougeai le bras, je mis la main sur la poignée de la portière et forçai légèrement ; je la sentais céder sans bruit. Je compris qu'au moment opportun il me serait facile de l'ouvrir et, sans insister davantage, je repris l'attitude résignée de mes deux compagnons d'infortune. Alors mon regard croisa celui de Newton ; il avait deviné mon intention ; la petite flamme qui dansa dans ses yeux me l'affirmait¹⁷.

Le film commence également par le moment de suspense avec la main, la porte et le regard. Dans cette adaptation, qui est la plus fidèle de Bresson, il a ajouté un épisode original qui serait un des événements capitaux du film : la scène du crayon. Les geôliers déclarent interdit de posséder un crayon, sous peine d'être fusillé. Fontaine et le prêtre, qui savent qu'ils ont chacun un crayon, conviennent qu'il vaudrait mieux rendre les leurs. Pendant que Fontaine regarde le crayon, le geôlier s'approche de sa porte. Mais il répond au geôlier « pas de crayon » en le tenant derrière son dos. On entend la voix off de Fontaine : « Quelle bêtise ! Et seulement pour

¹⁷ André Devigny, « Un condamné à mort s'est échappé », *Figaro littéraire*, 20 novembre 1954.

ne pas céder ». Il est certainement ridicule de risquer sa vie pour un crayon après de longs travaux patients qui lui ouvriront sans tarder la voie de la liberté, mais c'est pour sa « bêtise » imprévisible que cette scène est si émouvante. Bresson fait l'éloge de l'esprit insoumis de Fontaine, en montrant en même temps l'énigme du cœur humain. Saisir ce mystère était aussi le but de Bresson lorsqu'il employait des non-acteurs qu'il appelait « modèles ».

4. Mystère d'un voleur

Les sentiments de Bresson vis-à-vis du cinéma sont ambivalents. D'une part, il pensait ne pas pouvoir aller plus loin que Cézanne dans la peinture, art auquel il se destinait premièrement, c'est pourquoi son choix de faire du cinéma, un moyen d'expression à deux encres qui sont « image » et « son » était nécessaire¹⁸. D'autre part, il était toujours tracassé par les soucis financiers et frustré de ne pas pouvoir travailler de ses mains. En disant que le film est une matière désobéissante, il ne s'occupait cependant pas du montage comme Jean-Luc Godard ou Straub-Huillet¹⁹.

Ton film, qu'on y sente l'âme et le cœur, mais qu'il soit fait comme un travail des mains²⁰.

Ses films ne dépendent pas de belles images ni de l'interprétation émouvante, mais seulement d'un travail subtil et patient. Au lieu de s'intéresser au fait historique, il était plus exigeant au niveau des mouvements des mains. Bresson a invité un vrai braconnier au tournage de *Mouchette* pour que la séquence où Arsène tend le piège soit exacte²¹. Kassagi, « pickpocket » professionnel était un des interprètes et aussi « conseiller technique » dans *Pickpocket*. Un

¹⁸ Michel Ciment, article cité, p. 100.

¹⁹ François Weyergans, *Robert Bresson, ni vu ni connu*, ORTF (émission de télévision diffusée le 17 juin 1965).

²⁰ Robert Bresson, *op. cit.*, p. 35.

²¹ Sumio Tōyama, article cité, p. 9.

condamné à mort s'est échappé suit soigneusement le processus minutieux de l'évasion de Devigny. Bien que ces deux films — l'évasion d'un héros de la Résistance et le destin d'un pickpocket qui vole même à sa mère — fassent un contraste au niveau de l'histoire, ils se rapprochent par le travail des mains, et le fait que ces travaux doivent être faits en cachette.

Lors d'un entretien effectué après la sortie de *Pickpocket*, Bresson a exprimé sa fascination pour les voleurs. Lorsque Bresson a rencontré un homme dont il avait certitude qu'il venait de voler ou allait voler, le réalisateur était accablé par son mystère et son immense solitude. Et le but de *Pickpocket* était de faire sentir cette atmosphère mystérieuse qui entoure un voleur²². Michel, le héros de *Pickpocket*, est doté de ce flair qui distingue les voleurs. Dans un métro, il devine qu'un homme va voler un portefeuille en utilisant astucieusement un journal et ne peut pas en détourner les yeux. Le métier de voleur fascine Bresson pour son étonnante habileté manuelle et pour sa solitude.

Les films de Bresson sont peuplés de voleurs, tels que Gérard dans *Au hasard Balthazar* (1966), Lucien dans *L'Argent* qui volent de l'argent à leurs employeurs. La cuillère de Fontaine dans *Un condamné à mort s'est échappé* ou le somnifère d'Yvon dans *L'Argent* sont dérobés dans la prison. Cette manière d'isoler le personnage en le contraignant à des « actes secrets » au sein de l'histoire lui permettait de bâtir un rapport exclusif avec son modèle.

Modèle. Retiré en lui-même. Du peu qu'il laisse échapper, ne prends que ce qui te convient²³.

Bresson, qui jette ses modèles dans une situation solitaire, se qualifie lui-même de voleur. S'il ne voulait pas travailler avec des acteurs professionnels, c'est parce qu'un acteur « donne » l'image en se

²² *Cinépanorama*, RTF (émission de radio diffusée le 23 janvier 1960).

²³ Robert Bresson, *op. cit.*, p. 60. C'est Bresson qui souligne.

cachant derrière le personnage qu'il joue²⁴. Filmer un modèle, c'est lui voler quelque chose de précieux²⁵.

Bresson considère son « modèle » comme « un vase qui contient un trésor » dont il s'approche avec beaucoup de précaution²⁶. La métaphore du « vase » est ici significative, car une fois cassé, ou une fois sorti, le modèle qui s'y cachait ne peut plus y rentrer.

Isoler le modèle et voler avec la caméra le visage inconnu de la personne-même à laquelle il appartient, tel est le projet de Bresson. Ce « trésor » demeurerait probablement inconnu s'il n'était pas découvert par Bresson. Mais après qu'un acteur ait participé à un film et regardé sa propre image, il sera également perdu. Pour ainsi dire, les acteurs professionnels sont pour Bresson ceux qui ont perdu leur trésor à cause de la découverte de leur propre image. Son refus de montrer les images à ses modèles même au cours de l'enregistrement du son s'explique par cette crainte²⁷.

S'il était attiré par la jeunesse, ce n'est pas seulement pour sa beauté, mais pour son ignorance à l'égard de son propre charme. Il était fasciné par « le charme de ceux qui ne savent pas qu'ils en ont²⁸ ».

Un acteur a besoin de sortir de lui-même pour se voir dans *l'autre*.
TES MODÈLES, UNE FOIS SORTIS D'EUX-MÊMES, NE
POURRONT PLUS Y RENTRER²⁹.

Contrairement à un cinéaste comme Max Ophüls qui parsemait ses films de miroirs, comme si une caméra ne suffisait pas à apprécier pleinement la beauté d'une actrice, Bresson était très méfiant vis-à-vis de l'utilisation d'un miroir dans un film et les

²⁴ *Page cinéma*, RTF (émission de télévision diffusée le 30 novembre 1962).

²⁵ François Weyergans, *Robert Bresson, ni vu ni connu*, ORTF (émission de télévision diffusée le 17 juin 1965).

²⁶ *Inter-Actualité de 13h*, France Inter (émission de radio diffusée le 27 mars 1975) ; *Les Écrans dans la ville*, ORTF (émission de télévision diffusée le 28 mars 1967).

²⁷ Humbert Balsan, « Le feu permanent », in *Hommage à Robert Bresson, Cahiers du Cinéma*, n° 543 (supplément), 2000, p. 24.

²⁸ Anne Wiazemsky, *Jeune Fille*, Gallimard, 2007, p. 161.

²⁹ Robert Bresson, *op. cit.*, p. 54. C'est Bresson qui souligne.

modèles ne s'y regardent jamais sans conséquence maléfique. Dans *Au hasard Balthazar*, Arnold qui vient de recevoir un héritage inespéré, mais qui va mourir cette nuit, donne une fête dans un café où le mauvais garçon Gérard écrase complètement le miroir derrière le comptoir. Dans *Une femme douce*, la femme s'écrie « qu'est-ce que tu regardes ? » à son mari qui la regarde à travers un rétroviseur, et leur voiture a presque causé un accident de la route. Avant de sauter par la fenêtre, la femme se sourit vaguement dans le miroir. Dans *Le Diable probablement*, Charles se regarde dans le miroir devant le lavabo après avoir tenté de se noyer dans la baignoire. Chez Bresson, regarder dans un miroir est souvent lié au suicide du personnage qui se regarde. Mouchette habite dans une baraque sans miroirs. Après avoir passé la nuit bouleversante où elle a été violée et où elle a perdu sa mère, elle regarde de loin un étang en serrant la robe déchirée qu'elle n'a jamais portée, cet étang fait penser à celui de Narcisse. Bien que Mouchette s'y jette sans jamais s'y regarder, cette fin semble caractéristique du destin du modèle bressonien qui meurt en même temps que s'achève le film qui lui enlève l'ignorance de sa propre image.

5. Le contraste chez Bresson

Un film comme *Le Diable probablement* qui finit par le suicide du jeune héros, qui semble tout avoir sauf l'espoir, donne à Bresson une étiquette de « pessimiste ». En la contestant, le cinéaste se qualifiait comme « pessimiste gai », en suivant Jean Cocteau³⁰, qui a écrit le dialogue de *Les Dames du bois de Boulogne*. Ce dernier film, souvent qualifié comme un « mélodrame³¹ » est en effet pour le cinéaste un « drame presque comédie³² ». Selon Florence Delay qui a incarné Jeanne d'Arc, ce qui attire Bresson chez ce personnage était

³⁰ Serge Daney *et al.*, article cité, p. 13.

³¹ Koichi Yamada, Shiguéhiko Hasumi, « La Lignée du *Film maudit* » (en japonais), *Lumière*, n° 5, Chikuma shobô, 1983, p. 79.

³² *Au Cinéma ce soir*, ORTF (émission de télévision diffusée le 5 mai 1972).

la contradiction entre l'état d'enchaînée et la liberté intérieure contre quoi tout se brise³³. Malgré l'emprisonnement et l'humiliation, Fontaine, le héros d'*Un condamné à mort s'est échappé*, éprouve un sentiment victorieux à chaque petit pas qu'il fait, tel que se défaire des menottes ou sortir dans le couloir pour la première fois. La cohabitation de deux états ou caractères antinomiques est l'essence même de Bresson, selon Roland Monod qui a interprété le prêtre dans *Un condamné à mort s'est échappé*.

Tout est contraste dans Robert Bresson. Ses cheveux gris, la jeunesse de ses démarches souples ; la douceur de ses yeux clairs un peu froids, la pénétrante et calme autorité de sa voix grave et chaude ; la grâce presque molle de certaines attitudes, la force virile de ses larges mains de sculpteur ; ses airs de souvent retomber sur terre, son inaltérable ténacité souterraine. Tout est contraste jusque dans ses indications à ses interprètes. Et c'est là leur lot de liberté et d'intelligence consentie que de comprendre que « donner ... en retenant » ou « plus vite ... en ralentissant » peut vouloir dire quelque chose³⁴.

Ces directions antinomiques telles que « donner ... en retenant » et « plus vite ... en ralentissant » semblent se refléter dans les mouvements des prisonniers d'*Un condamné à mort s'est échappé*. Afin de sortir de cette prison, il faudrait « fuir en attendant », car l'impatience tue. Fontaine sublime sa passion folle pour l'évasion en un travail incroyablement minutieux, contrairement à Orsini qui n'a pu s'empêcher de fuir en courant. Après l'échec de la première tentative de fuite au début du film, Fontaine ne se permet plus de courir. La longue séquence de l'évasion est une succession d'attentes. Dans le dernier plan où Fontaine et Jost, filmés de dos, disparaissent dans le brouillard, ils semblent marcher au plus vite avec impatience, mais en même temps en se retenant de courir, comme si cette démarche à la fois rapide et lente incarnait l'esthétique contradictoire du cinéaste.

³³ Abraham Ségal, *Florence Delay. Comme un portrait* (DVD), MK2, 2004.

³⁴ Roland Monod, « En travaillant avec Robert Bresson », *Cahiers du Cinéma*, n° 64, 1956, p. 20.

Marie Cardinal, écrivain qui a interprété la mère de Mouchette raconte dans son roman *Cet été-là* son tournage avec Bresson.

Bresson me vaporise de l'eau sur le visage pour simuler les sueurs de l'agonie. Pendant qu'il fait cela il me susurre mon texte, chaque fois avec une intonation différente, il cherche et cela m'embrouille : « Surtout allez le plus lentement possible. » À la fin de la prise : « Il faut aller très vite, vous comprenez ? Pourquoi traînez-vous comme ça ? » C'est classique, il fait le coup à tout le monde, on le laisse faire. Si on est intimidé il s'excite, fait cinquante prises de la même phrase et vous met plus bas que terre³⁵.

Ceux qui ont participé au tournage de ses films témoignent souvent d'une contradiction essentielle chez Bresson, qui crée toujours exprès la confusion chez ses modèles. Ce conflit voulu par le cinéaste se voit par exemple à travers des scènes de séduction. Gérard, le mauvais garçon dans *Au hasard Balthazar*, tend un piège pour conquérir Marie. Après une tentative vaine pour le chasser de la voiture, elle en sort afin d'échapper à ses mains indiscretes. Pendant ce jeu de séduction qui finit par le consentement de Marie qui rentre dans la voiture avec Gérard, les actes de Marie sont indéfinissables. Elle semble exprimer à la fois le désir de s'échapper, et d'être attrapée par lui. Même la scène du viol dans *Mouchette* semble baigner dans cette contradiction. Mouchette est aussi attirée par Arsène qu'elle est terrifiée par lui. Ses mains qui s'efforcent d'abord d'écarter le corps d'Arsène finissent par l'agripper. Si Bresson ne s'intéressait pas au travail avec des enfants malgré son grand amour pour la jeunesse, c'est probablement que les enfants n'ont pas encore cette contradiction troublante, qui est caractéristique d'adolescents chez qui le désir, la chasteté, la curiosité et la crainte se mêlent.

Le témoignage d'Henri Queffélec, qui a accompagné Bresson à la recherche de Lancelot dans les années 60, dans un village de pêcheurs, montre le goût cohérent du cinéaste pour l'incohérence :

³⁵ Marie Cardinal, *Cet été-là*, Nouvelles éditions Oswald, 1979, pp. 155-156.

Bresson eut la parole. Il ne s’embarrassait pas de précautions, essayait uniquement de dire au plus précis, au plus juste, et pendant une dizaine de minutes je ressentis une vive inquiétude. Elle m’empêchait de regarder les visages ... Bresson exposait qu’il avait besoin d’hommes qui fussent en même temps des costauds, des gens qui soulèvent des blocs de pierre, des troncs d’arbre, sans sourciller, et des rêveurs — « des gens qui aient du rêve dans les yeux », répétait-il inlassablement. Il y avait un grand silence. Je me demandais si cela ne signifiait pas que le public avait « décroché » tout de suite. Nos compagnons avaient coltiné du poisson toute la semaine et on venait leur parler d’avoir du rêve dans les yeux ! Je me trompais. Du tout au tout. La sincérité de Bresson avait compté beaucoup plus que certains abrupts du vocabulaire et la grande confiance bretonne dans l’homme et dans l’idéal avait joué. Les pêcheurs n’apercevaient rien de ridicule dans le propos d’un cinéaste qui cherchait des acteurs à la fois musclés et amis du rêve³⁶.

Lancelot du Lac (1974) est un film exceptionnel dans sa filmographie dans le sens où le héros n’est plus jeune et où il a déjà subi deux échecs au départ : le renoncement à l’amour adultère avec la reine et l’échec de la quête du Graal. Pendant une vingtaine d’années, Bresson a cherché un producteur, un homme qui puisse incarner Lancelot, et une jeune fille qui puisse être Guenièvre. Selon l’article de David Ehrenstein, Bresson écrit en 1964 à George Cukor afin de demander son appui pour réaliser *Lancelot du Lac* aux États-Unis avec Burt Lancaster et Natalie Wood. Après une tentative infructueuse, Bresson fait part à Cukor de sa déception de ne pas avoir Lancaster : « Il est exactement Lancelot... personne ne pourra jamais l’incarner aussi bien³⁷ ». Il est surprenant que Bresson ait projeté d’abandonner ses « modèles » habituels pour des vedettes hollywoodiennes. Son choix de Burt Lancaster est cependant compréhensible, car celui-ci a au moins deux visages opposés. Dans son premier film, *Les Tueurs* (1946) de Robert Siodmak, Lancaster

³⁶ Henri Queffélec, « La Quête du Graal ou du rêve dans les yeux », *La Bretagne à Paris*, le 25 mai 1973, repris dans *Robert Bresson. Éloge*, Cinémathèque française, 1997, p. 55.

³⁷ David Ehrenstein, « Bresson et Cukor. Histoire d’une correspondance », *Positif*, n° 430, 1996, p. 103.

incarnait une abnégation totale en attendant ses assassins. Cette mélancolie fait un contraste admirable avec le sourire radieux qu'il arbore dans les nombreux westerns auxquels il a participé.

Bresson expliquait que la raison pour laquelle il insistait moins sur la « ressemblance psychologique » de son modèle au personnage dans ses derniers films était la « bizarrerie » et la « contradiction » chez les êtres humains, comme celles que Dostoïevski, son auteur de prédilection, décrit dans ses romans³⁸. Comme les personnages dostoïevskiens sont comiques sans vouloir l'être à cause de leur sérieux excessif, les personnages bressoniens font entrevoir les aspects dont ils n'ont même pas conscience. Dans ses derniers films, au lieu de faire sortir de ses modèles ce qu'il a attendu avant le tournage, Bresson préférait rencontrer la contradiction et quelque chose d'imprévisible.

Selon Marie Cardinal, Godard se vantait d'avoir donné à Bresson une liste des acteurs professionnels qui ont tourné avec lui en se faisant passer pour « modèles³⁹ ». Bien que Cardinal n'ait jamais fait un film avant, elle disposait d'une riche expérience du théâtre. Paul Hébert, qui incarnait le père de Mouchette, était en effet un acteur professionnel qui a beaucoup travaillé pour des émissions télévisées. Parfois, les modèles de Bresson sont conscients de l'écart entre les principes du cinéaste et son processus de création. Humbert Balsan, qui a été Gauvain dans *Lancelot du Lac*, pense que les modèles bressoniens « jouent⁴⁰ ». À cet égard, le roman d'Anne Wiazemsky dans lequel elle raconte le tournage de la scène où Marie rend visite à un vieux marchand de grains qu'incarnait Pierre Klossowski, fournit un témoignage précieux. La scène de ce dialogue « Vous êtes vieux » « Pas tant que ça » « Vous n'êtes pas beau » est montée en employant champ-contrechamp, ce qui permettait à Bresson de se faire l'interlocuteur de Wiazemsky lors du tournage.

³⁸ Michel Ciment, article cité, p. 95.

³⁹ Marie Cardinal, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁰ Humbert Balsan, article cité, p. 22.

Ce qu'il y avait entre nous au moment où je lui disais ces mots se chargeait de quelque chose de très intime. Je jouais le rôle de Marie, bien sûr, mais j'étais en même temps Anne et je m'adressais avec les mots d'une autre directement à Robert Bresson. Tous les sentiments complexes que j'avais, depuis notre première rencontre, éprouvés pour lui s'infiltraient dans ma voix et, sans doute, se reflétaient sur mon visage⁴¹.

Malgré la grande complexité de ses sentiments, elle est applaudie par Bresson parce que selon lui, elle « ne rajoute aucune intention et ne fait pas de psychologie...⁴² ». Elle suppose qu'« il ne s'était donc pas rendu compte que quelque chose avait changé dans [s]a façon d'incarner Marie⁴³ ».

Ces acteurs professionnels qui ont participé au tournage, ou Wiazemsky dont Bresson a applaudi l'absence d'intention malgré ses « sentiments complexes », est-ce que Bresson s'est laissé tromper par eux ?

L'achèvement de ses films et son écriture claire et concise font souvent considérer ce cinéaste comme déterminé⁴⁴. Il l'était plus que personne, et en même temps il fait tous les efforts possibles pour rejeter les idées prévues afin de rester ouvert à l'inspiration. « Chaque plan était un bijou en train de se fabriquer. À tous les stades du travail, le processus de fabrication était son obsession », témoigne Humbert Balsan⁴⁵.

Il mettait exprès ses modèles dans une situation souvent difficile en les dirigeant avec des mots qui se contredisaient. Et c'est comme cela qu'il pouvait voler avec la caméra le visage demeuré inconnu même de ceux à qui cela appartient. En dirigeant ainsi ses interprètes, Bresson lui-même n'a-t-il pas dépassé les mots qu'il a écrits et

⁴¹ Anne Wiazemsky, *op. cit.*, p. 205.

⁴² *Ibid.*, p. 206.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Lors d'un entretien réalisé en 1983, Bresson exprime le désir d'écrire un autre livre, projet qui ne sera pas réalisé. Voir Michel Ciment, article cité, p. 99.

⁴⁵ Humbert Balsan, article cité, p. 24.

publiés sous le titre de *Notes sur le cinématographe*, et qu'il répétait pendant le tournage ?