

Communio, n° XXV, 3 – mai-juin 2000

Guy BEDOUELLE

Le tout dans le fragment

Hommage à Robert Bresson

L'ŒUVRE cinématographique de Robert Bresson, disparu le 18 décembre dernier, à l'âge de 93 ans, consiste en treize longs métrages dont le dernier *L'Argent* date de 1983. Il a fait paraître en 1975, peu après *Lancelot du Lac*, film longuement médité, ses *Notes sur le cinématographe*, qui sont des aphorismes et des maximes, notations souvent elliptiques prises au cours de ses tournages. Il a parfois accepté qu'on publie des entretiens comme celui qu'il avait accordé à *Communio*¹ à propos de son film *Le Diable probablement*. Dans ce texte intitulé par la rédaction « Dieu probablement », on peut remarquer que les questions sont nettement plus développées que les réponses, sobres, réticentes parfois, à partir d'une religion moins « explicative ou explicatrice » que celle de ses interlocuteurs...²

Il faut le dire clairement : pour toute une génération, abstraction faite de toute approche confessionnelle, l'acceptation de l'esthétique du cinématographe telle qu'elle était présentée, non sans exclusive, par Bresson, face au cinéma qu'il estimait banalisé par l'illustration ou la représentation, a servi de clivage à deux manières de considérer cet art. Mais cette admiration, pour certains, reposait sur la

1. *Communio* III-3, mai 1978, pp. 83-90.

2. Robert Bresson avait accepté de lire, et en quelque sorte d'authentifier, les analyses que je lui ai consacrées dans *Du spirituel au cinéma*, Paris, Éd. du Cerf, 1985, pp. 25-46.

SIGNETS

 Guy Bedouelle

reconnaissance que cet art justement pouvait parfois approcher le sacré. Albert Béguin s'était bien aperçu qu'il s'était produit quelque chose de totalement inédit avec l'adaptation que Bresson fit du *Journal d'un curé de campagne* d'après Bernanos, lorsqu'il s'écriait : « pour la première fois, de la première à la dernière image, un film se déroule comme drame exclusivement surnaturel »³. Surnaturel ? spirituel ? divin ? théologique ? Les experts pouvaient dès lors s'emparer de l'œuvre bressonienne, y déployer une théologie de la grâce, et même y détecter, à partir d'une phrase d'André Bazin qui avait seulement parlé à son propos d'un « jansénisme de la forme », des relents de prédestination. Mais la réponse était venue, à la lecture des *Notes sur le cinématographe*. Tout y faisait percevoir que, pour Bresson, le surnaturel, c'était du réel précis, comme il l'avait dit un jour. C'est là le centre de l'esthétique théologique de Bresson, qu'il convient de retrouver.

Il n'est peut-être pas inutile de retracer d'abord brièvement l'itinéraire cinématographique de celui qui devint un maître pour beaucoup, dans le monde entier, même si ceux qui l'admiraient ne purent ou n'osèrent le suivre sur les chemins escarpés qu'il leur montrait. Le premier long métrage, *Les Anges du péché*, de 1943, avec des dialogues de Giraudoux, était fondé sur une idée du P. Bruckberger. Elle consistait à tirer parti de l'intuition qui avait présidé au siècle dernier à la fondation des Dominicaines de Béthanie, congrégation où étaient fondues en un seul corps religieux indissociable, et sans qu'on puisse les discerner, des repenties, qui avaient fait de la prison, et les autres sœurs. Bresson inaugurerait par là sa méditation de l'innocence et de la faute, du rachat et du mystère christique de la substitution. Le deuxième film, *Les Dames du Bois de Boulogne*, adaptation de quelques pages de Diderot dans *Jacques le Fataliste*, traitait, avec l'aide des dialogues de Cocteau, de la vengeance, et aussi du mal et de l'innocence. Les thèmes sont donc là mais non la manière. La musique d'accompagnement, le découpage de type théâtral, le brillant des dialogues, l'accent mis sur la psychologie des personnages et surtout le jeu d'acteurs tels que Renée Faure ou Maria Casarès, vont être abandonnés par Bresson qui, en quelque

3. *Esprit*, février 1955, repris dans le numéro de février 2000 dans lequel on peut lire aussi le parallèle entre Bresson et Nathalie Sarraute établi par Vincent Amiel (pp. 18-26).

Le tout dans le fragment

sorte, a pris ses distances vis-à-vis de ces deux premiers films, ou du moins entend les dépasser. Libre à nous de déceler déjà dans cette première étape la rigueur qui s'y fait jour, et surtout les thèmes qui ne seront jamais reniés.

En 1951, avec le *Journal d'un curé de campagne* qui le fait connaître d'un plus large public, chrétien en particulier, Bresson trouve sa méthode et ses moyens. Les critiques se sont alors surtout penchés sur le problème de l'adaptation formelle de l'œuvre littéraire, trouvée d'ailleurs exemplaire, sans toujours percevoir que la fidélité venait du style plutôt que du respect de l'ordre des séquences. Or on est frappé de voir comment, à la fin 1955, dans un entretien⁴ avec des étudiants de l'école de cinéma, l'Idhec, toutes les intuitions, les certitudes aussi, sont déjà présentes, pour être mises en œuvre dans *Un condamné à mort s'est échappé* (1956), qui porte le sous-titre johannique *Le vent souffle où il veut*. La préparation de l'évasion dans le silence donnait à chaque bruit une intensité qui, amplifiée par la bande-son, pouvait paraître un élément du suspense. Cette acuité auditive ne visait pourtant pas à donner une dimension dramatique ou émotionnelle mais était plutôt devenue un langage. Déjà, et désormais, Bresson ne fait plus appel à des comédiens professionnels mais à des jeunes gens qui n'ont jamais tourné, vierges si on peut dire. Certains deviendront acteurs par la suite mais ne joueront plus dans d'autres œuvres de Bresson.

Après ces deux films, Bresson entre dans la mise en œuvre du cinématographe qu'il oppose désormais au cinéma. Avec *Pickpocket* (1959), certains critiques, pourtant bien disposés, estiment ne plus pouvoir suivre le cinéaste dans son chemin de dépouillement. L'un d'eux parle du danger d'un film devenu « hiéroglyphe ». Sans musique, sans acteurs, sans réalisme et sans l'apparente spontanéité pour laquelle on admire en général le jeu dramatique, que reste-t-il encore du film ? Puis c'est le *Procès de Jeanne d'Arc* (1962), qui s'appuie seulement sur les minutes authentiques du jugement ; *Au hasard Balthazar* (1966), dont le héros éponyme est un âne ; et enfin *Mouchette* en 1967, d'après une nouvelle de Bernanos. Trois destins d'innocents, persécutés sans raison et que la mort donnée ou arrachée sauve en quelque sorte.

4. Publié par les *Cahiers du cinéma*, n° 543, février 2000.

SIGNETS

 Guy Bedouelle

En 1969, avec *Une femme douce*, sur la base d'un court texte de Dostoïevski, Bresson adopte la couleur. Ce n'est pas par hasard que le héros des *Quatre Nuits d'un rêveur* (1972), à partir des *Nuits blanches*, aussi de Dostoïevski, est un jeune peintre, comme Bresson lui-même. Mais évidemment on ne trouvera pas la débauche de couleurs ou leur chatolement qui inspire un Kurosawa par exemple. L'usage de la couleur est maîtrisé et, bien plus, les scènes nocturnes abondent, donnant à Paris dans ces deux films un aspect bleuté, tiède, presque inquiétant. En outre, comme dans l'éclat d'une sensualité toujours présente, le corps féminin apparaît nu, rapidement mais non furtivement, pudique parce que beau, comme le dit Bresson lui-même.

Des années durant, Bresson a voulu tourner un *Lancelot du Lac*. Il y parvient enfin en 1974. Il y applique la méthode du cinématographe dans toute sa rigueur et sa splendeur. Le sujet de la quête du Graal et de son nécessaire échec a clairement une affinité avec le style. Pour le théologien, il s'y déploie une compréhension unique du mystère de l'Eucharistie, dans l'accomplissement de la communion des saints, qui est le thème constant de l'œuvre bressonnienne.

Le Diable, probablement, en 1977, a une place particulière dans le corpus. Jamais jusqu'alors Bresson n'avait abordé l'actualité. L'inquiétude de la déchirure, du gaspillage, de la souillure de notre planète, miroir de celle des âmes, s'y fait jour, ridiculisant l'inanité des discours, même dans l'Église. Le « suicide-assassinat » du jeune protagoniste n'y est pas donné comme réponse mais justifia la tentative d'interdiction aux moins de dix-huit ans qui surprit et blessa Bresson. Car le mal, dans sa banalité anesthésiante, y est bien appelé par son nom.

Puis vint en 1983 le film qui ne devait pas être un testament et qui pourtant le fut. Nous sommes nombreux à tenir *l'Argent* pour l'œuvre la plus accomplie de Bresson, rigoureuse certes mais sans l'intransigeance qui donnait parfois trop de dureté au trait. C'est un film où la méthode est devenue limpide, apprivoisée, comme si Bresson avait réussi avec lui-même cette manière totalement abandonnée qu'il réclamait de ses « modèles ». Dans cette histoire douloureuse nous sommes associés à une descente aux enfers par un enchaînement du mal dont le truchement des faux billets est une splendide parabole. Jamais, après avoir vu le film, on ne peut oublier « la petite femme aux cheveux gris », assassinée pour son argent et pour sa bonté, mais pas non plus la dernière image que

Le tout dans le fragment

Bresson nous ait donnée à contempler, cette porte ouverte, où passe le meurtrier, se libérant en se livrant.

Andreï Tarkovski, qui tenait Bresson pour un génie, comme il l'affirme à plusieurs reprises⁵, a remarqué et admiré chez lui la parfaite adéquation entre la réalisation et le projet théorique qu'il résume ainsi : « Son principe de base est l'élimination de tout ce qu'on appelle l'expressivité, en ce sens qu'il efface toute frontière entre l'image et la réalité afin de rendre expressive la vie elle-même.⁶ » Tarkovski avait bien compris qu'au delà ou plutôt à la jointure, à la jonction, d'une lecture purement formelle de l'œuvre qui est habituellement le point de vue des critiques, ou théologique, qui est valide, riche et centrale, il y avait la recherche de la vie, qui est atteinte par l'esthétique du fragment.

Lorsque Hans Urs von Balthasar publie en 1963 son approche théologique de l'Histoire, il lui donne le titre *Das Ganze im Fragment* (Le Tout dans le fragment). L'éditeur français préfère l'intituler *De l'intégration. Aspects d'une théologie de l'histoire*⁷, visant, explique-t-il « la méthode sous-jacente ». Pourtant, Balthasar avait insisté sur l'importance de l'image choisie : « de quel côté devons-nous diriger nos regards pour découvrir dans l'aspect fragmentaire de notre existence, l'orientation vers le tout ? Le moindre débris de poterie éveille dans la pensée l'idée du vase intact : chaque fragment est déchiffré en esprit à partir de l'ensemble. Notre existence humaine ferait-elle exception à cette règle ?⁸ »

De façon étonnante, et indépendante, Bresson propose la même démarche dans les *Notes sur le cinématographe* :

« Habituer le public à deviner le tout dont on ne lui donne qu'une partie. Faire deviner. En donner l'envie.⁹ »

Ou bien :

« Un cri, un bruit. Leur résonance nous fait deviner une maison, une forêt, une plaine, une montagne. Leur rebond nous indique les distances.¹⁰ »

5. *Journal*, 1970-1986, Cahiers du cinéma, Paris, 1993, p. 405.

6. *Le temps scellé*, Cahiers du cinéma, Paris, 1989, p. 89.

7. Desclée De Brouwer, Bruges, 1970.

8. *Op. cit.*, p. 12.

9. *Notes sur le cinématographe*, p. 111.

10. *Ibidem*, p. 103-104.

SIGNETS _____ **Guy Bedouelle**

Bien plus, à partir d'une pensée de Pascal ¹¹, Bresson souligne l'importance « de la fragmentation » :

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

Voir les êtres et les choses dans leurs parties séparables. Isoler ces parties. Les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance. ¹² »

Les mains agiles, aptes à voler, à volatiliser, du Pickpocket ; les pieds entravés de Jeanne durant son procès, la cuiller ou la fourchette du prisonnier, le billet de banque, abstraction parfaite d'une richesse à laquelle il renvoie ; les portes qui s'ouvrent et se ferment avec le bruit de leurs gonds, de leurs clefs ; l'œil de l'âne ou du cheval, l'étendard, forment un réseau que le plan large ou surtout le gros plan, pratiquement banni, ne peuvent contenir. Il en va de même des sons, des bruits, particulièrement des voix humaines, « instruments de précision », qui jamais ne doublent l'image, mais se situent hors champ, pour signifier autre chose qui ne pourrait être dit autrement ou sans la même densité Car la conviction demeurera toujours aussi ferme : le cinématographe ne doit faire que ce qu'aucun autre art ne pourrait exprimer.

La partie indique le tout, la cause suit l'effet.

« L'autre jour, je traverse les jardins de Notre-Dame et croise un homme dont les yeux attrapent par derrière moi quelque chose que je ne puis voir et tout à coup s'illuminent. En même temps que l'homme, si j'avais aperçu la jeune femme et le petit enfant vers lesquels il se mit à courir, ce visage heureux ne m'aurait pas autant frappé ; peut-être même n'y aurais-je pas fait attention. ¹³ »

Parfois même le tout, ou la cause, ne peuvent être perçus que par l'effet et sa manifestation nécessairement partielle. Ainsi, je ne vois pas le vent mais seulement ce qu'il fait bouger. Il s'agit de

« TRADUIRE le vent invisible par l'eau qu'il sculpte en passant » ¹⁴.

11. « 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 » (Brunschvicg, § 113).

12. *Notes sur le cinématographe*, p. 95-96.

13. *Notes sur le cinématographe*, p. 105, note 1.

14. *Ibidem*, p. 77.

Le tout dans le fragment

Et lorsque les théologiens y voient que l'Esprit Saint aussi « souffle où il veut » et ne peut se discerner que dans ses opérations, Bresson rétorque :

« Quand j'écrivais ces lignes, je ne pensais pas à l'Esprit Saint, j'étais réaliste. Mais peut-on échapper au réel ? C'est parce que je suis réaliste que je crois en Dieu et aux mystères. ¹⁵ »

L'esthétique de Bresson est fondée sur la pauvreté, tablant sur l'économie, passant par la perfection du détail : « chaque chose exactement à sa place », comme autant de miracles ordinaires, aussi indispensables que les touches de peinture, successives, ou que les notes de musique. Ni les acteurs (c'est-à-dire les « modèles ») ne doivent vouloir traduire des sentiments, ni les images chercher à véhiculer le beau, à moins de tomber dans le « cartepostalisme ».

« Ne cours pas après la poésie. Elle pénètre toute seule par les jointures (ellipses). ¹⁶ »

Ainsi le détail, comme on le dit évidemment d'un tableau, le fragment, ou aussi l'instant, vaudront par la justesse, mot bressonnien à résonance quasi morale, la simplicité, la rectitude, la précision qui relèvent de l'inexplicable et pourtant de l'incontestable, ce qui rejoint bien entendu toute authentique expérience artistique.

Lancelot du Lac est, je l'ai dit, l'œuvre dans laquelle l'art de la fragmentation a été, non sans raison, poussé à l'extrême. Dès le plan d'ouverture, il y a ce combat rapide où un chevalier tombe à terre, décapité. Du trou béant jaillit un flot de sang. Le Graal que ces chevaliers sont partis chercher si loin n'est pas à trouver en dehors de nous-mêmes. Désormais chaque personne rachetée par le sang du Christ est porteuse de la grâce. À travers la cruauté du monde, même dans la guerre qui est en chacun de nous, et même dans le mal qui nous échappe, s'est ouverte la possibilité du rachat, par le don gratuit de la vie au nom de la foi jurée, de l'amitié et de la loyauté.

Ainsi chaque destin est-il porteur du salut du monde et peut l'indiquer, comme l'œil du cheval indique le cheval lui-même, comme la croupe du cheval au galop dans la poussière contient le tournoi, de la même façon que l'étendard, ou le blason dans le langage héraldique, désignent le chevalier. À nous de comprendre que

15. *Communio* III-3, mai 1978, p. 85.

16. *Notes sur le cinématographe*, p. 35.

SIGNETS _____ **Guy Bedouelle**

les plans successifs où nous voyons et entendons les heaumes se rabattre les uns après les autres avec des claquements distincts, sont comme les touches du peintre sur la toile. À nous de recevoir avec adoration la parcelle de l'hostie salvifique, la goutte du sang rédempteur.

Reconnaître et surtout recevoir le tout dans le fragment, c'est entrer dans l'économie sacramentelle, eucharistique, dans laquelle le pain et le vin, transsubstantiés, dans l'apparence de leurs limites en un lieu et en un temps, non seulement deviennent le Corps du Christ tout entier et son Sang, mais nous y intègrent. L'esthétique théologique de Bresson s'appuie constamment sur la conviction que Bernanos emprunte à sainte Thérèse de l'Enfant Jésus : tout est grâce. Mais elle permet peut-être de mieux percevoir qu'il ne s'agit pas là d'une simple affirmation que la grâce peut passer par toutes les situations, toutes les épreuves que la vie nous réserve. Non, les trois mots sont indissociables, telles les paroles de consécration, prononcées par le prêtre, en la personne du Christ : « ceci est mon corps ». Robert Bresson n'a rien fait de moins que d'indiquer, analogiquement bien sûr, une transsubstantiation, par l'image et le son, de chaque situation humaine. N'assigne-t-il pas à l'artiste ce qui est, au fond, la mission même du chrétien :

« Fais apparaître ce qui sans toi ne serait peut-être jamais vu.¹⁷ »

Guy Bedouelle, dominicain de la Province de France, appartient à la rédaction de *Communio* en français depuis l'origine. Il est professeur à la Faculté de théologie de l'université de Fribourg/Suisse et président du Centre d'études du Saulchoir à Paris.

17. *Ibidem*, p. 83.