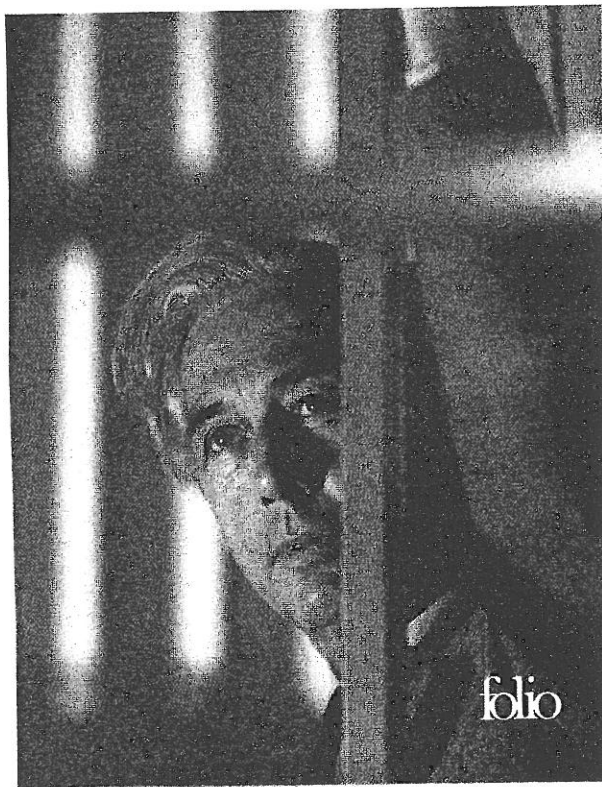


Robert Bresson

Notes sur le cinématographe



cinématographe et se servent de la caméra
afin de *créer*.

*

La terrible habitude du théâtre.

*

LE CINÉMATOGAPHE EST UNE ÉCRITURE
AVEC DES IMAGES EN MOUVEMENT ET DES
SONS.

*

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 CINÉMA,
être la reproduction photographique d'un
spectacle. Or la reproduction photogra-
phique d'un spectacle est comparable à la
reproduction photographique d'une toile de
peintre ou d'une sculpture. Mais la reproduc-
tion photographique du SAINT JEAN-BAP-

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.
ÊTRE (modèles) au lieu de PARAÎTRE
(acteurs).

MODÈLES :

Mouvement du dehors vers le dedans.
(Acteurs : mouvement du dedans vers le
dehors.)

L'important n'est pas ce qu'ils me
montrent mais ce qu'ils me cachent, et sur-
tout *ce qu'ils ne soupçonnent pas qui est en eux*.

Entre eux et moi : échanges télépathiques,
divination.

*

(1925 ?) Le CINÉMA SONORE ouvre ses
portes au théâtre qui occupe la place et
l'entoure de barbelés.

*

Deux sortes de films : ceux qui emploient
les moyens du théâtre (acteurs, mise en
scène, etc.) et se servent de la caméra afin de
reproduire ; ceux qui emploient les moyens du

TISTE de Donatello ou de la JEUNE FEMME AU
COLLIER de Vermeer n'a ni le pouvoir, ni la
valeur, ni le prix de cette sculpture ou de
cette toile. Elle ne la crée pas. Elle ne crée
rien.

*

Les films de CINÉMA sont des documents
d'historien à mettre aux archives : comment
jouait la comédie, en 19., M. X, M^{lle} Y.

*

Un acteur est dans le cinématographe
comme dans un pays étranger. Il n'en parle
pas la langue.

*

Le théâtre photographié ou CINÉMA veut
qu'un metteur en scène ou *director* fasse jouer
la comédie à des acteurs et photographie ces
acteurs jouant la comédie ; ensuite qu'il
aligne les images. Théâtre bâtard auquel

manque ce qui fait le théâtre : présence matérielle d'acteurs vivants, action directe du public sur les acteurs.

... sans manquer de naturel, manquent de nature.
Chateaubriand.

Nature : ce que l'art dramatique supprime au profit d'un naturel appris et entretenu par des exercices.

*

Rien n'est plus faux dans un film que ce ton naturel du théâtre recopiant la vie et calqué sur des sentiments étudiés.

*

Trouver plus naturel qu'un geste soit fait, qu'une phrase soit dite comme ceci plutôt que comme cela est absurde, n'a pas de sens dans le cinématographe.

20

*

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.

*

Le vrai du cinématographe ne peut être le vrai du théâtre, ni le vrai du roman, ni le vrai de la peinture. (Ce que le cinématographe attrape avec ses moyens propres ne peut être ce que le théâtre, le roman, la peinture attrapent avec leurs moyens propres.)

*

Film de cinématographe où les images, comme les mots du dictionnaire, n'ont de pouvoir et de valeur que par leurs position et relation.

22

*

Pas de rapports possibles entre un acteur et un arbre. Ils appartiennent à deux univers différents. (Un arbre de théâtre *simule* un arbre véritable.)

*

Respecter la nature de l'homme sans la vouloir plus palpable qu'elle n'est.

*

Pas d'épousailles du théâtre et du cinématographe sans extermination des deux.

*

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*.

21

*

Si une image, regardée à part, exprime nettement quelque chose, si elle comporte une interprétation, elle ne se transformera pas au contact d'autres images. Les autres images n'auront aucun pouvoir sur elle, et elle n'aura aucun pouvoir sur les autres images. Ni action, ni réaction. Elle est définitive et inutilisable dans le système du cinématographe. (Un système ne règle pas tout. Il est une amorce à quelque chose.)

*

M'appliquer à des images insignifiantes (non signifiantes).

*

Aplatir mes images (comme avec un fer à repasser), *sans les atténuer*.

23

51

*

Modèle. Questionné (par les gestes que tu lui fais faire, les paroles que tu lui fais dire). Réponse (quand ce ne serait qu'un refus de répondre) que souvent tu ne perçois pas mais que ta caméra enregistre. Soumise *ensuite* à ton étude.

DE L'AUTOMATISME

Les 9/10^e de nos mouvements obéissent à l'habitude et à l'automatisme. Il est anti-nature de les subordonner à la volonté et à la pensée.

*

Modèles devenus automatiques (tout pesé, mesuré, minuté, répété dix, vingt fois) et lâchés au milieu des événements de ton film, leurs rapports avec les personnes et les objets

34

VUE ET OÛÏE

Bien savoir ce que ce son (ou cette image) vient faire là.

*

Ce qui est pour l'œil ne doit pas faire double emploi avec ce qui est pour l'oreille.

*

Si l'œil est entièrement conquis, ne rien ou presque rien donner à l'oreille¹. On ne peut être à la fois tout œil et tout oreille.

*

Lorsqu'un son peut remplacer une image, supprimer l'image ou la neutraliser. L'oreille

1. Et à l'inverse, si l'oreille est entièrement conquise, ne rien donner à l'œil.

62

autour d'eux seront *justes*, parce qu'ils ne seront pas *pensés*.

*

Modèles *automatiquement* inspirés, inventifs.

*

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

*

Le CINÉMA puise dans un fonds commun. Le cinématographe fait un voyage de découverte sur une planète inconnue.

*

Où il n'y a pas tout, mais où chaque mot, chaque regard, chaque geste a des dessous.

35

va davantage vers le dedans, l'œil vers le dehors.

*

Un son ne doit jamais venir au secours d'une image, ni une image au secours d'un son.

*

Si un son est le complément obligatoire d'une image, donner la prépondérance soit au son, soit à l'image. À égalité, ils se nuisent ou se tuent, comme on dit des couleurs.

*

Il ne faut pas qu'image et son se prêtent main-forte, mais qu'ils travaillent chacun à leur tour par une *sorte de relais*.

*

Le public ne sait pas ce qu'il veut. Impose-lui tes volontés, tes voluptés.

*

*

Films lents où tout le monde galope et gesticule ; films rapides où l'on bouge à peine.

*

N'emploie pas dans deux films les mêmes modèles. 1° On ne croirait pas à eux. 2° Ils se regarderaient dans le premier film comme on se regarde dans la glace, voudraient qu'on les voie comme ils souhaitent d'être vus, s'imposeraient une discipline, se désenchantaient en se corrigeant.

*

Vois ton film comme une combinaison de lignes et de volumes en mouvement en dehors de ce qu'il figure et signifie.

*

TES MODÈLES NE DOIVENT PAS SE SENTIR DRAMATIQUES.

90

*

Modèle. L'étincelle attrapée dans sa prunelle donne signification à toute sa personne.

*

Image. Reflet et réflecteur, accumulateur et conducteur.

*

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

*

Placer le public vis-à-vis des êtres et des choses, non comme on le place arbitrairement par habitudes prises (clichés), mais comme tu te places toi-même selon tes impressions et sensations imprévisibles. Ne jamais rien décider d'avance.

92

*

Supprimer ce qui détournerait l'attention ailleurs.

*

Qualité d'un monde neuf qu'aucun des arts existants ne laissait soupçonner.

*

Complexité extrême. Tes films : des essais, des tentatives.

*

C'est en s'agréant l'une à l'autre que tes images dégageront leur phosphore. (Un acteur veut être phosphorescent tout de suite.)

91

*

L'acteur qui étudie son rôle suppose un « soi » connu d'avance (qui n'existe pas).

*

Tournage. Angoisse de ne rien laisser échapper de ce que je ne fais qu'entrevoir, de ce que je ne vois peut-être pas encore et ne pourrai voir que plus tard.

DE LA FRAGMENTATION¹

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

1. 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).

93

indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance.

*

Tout montrer voue le CINÉMA au cliché, l'oblige à montrer les choses comme tout le monde a l'habitude de les voir. Faute de quoi, elles paraîtraient fausses ou chiquées.

*

Intonations de voix, mimiques, gestes, que *conçoit* l'acteur *avant* et *pendant*.

*

Tournage. Tu ne sauras que beaucoup plus tard si ton film vaut la chaîne de montagnes d'efforts qu'il te coûte.

*

Le réel n'est pas dramatique. Le drame naîtra d'une certaine marche d'éléments non dramatiques.

94

*

La beauté de ton film ne sera pas dans les images (cartepostalisme) mais dans l'ineffable qu'elles dégageront.

*

Ton film n'est pas fait pour une promenade des yeux, mais pour y pénétrer, y être absorbé tout entier.

*

Expression par compression. Mettre dans une image ce qu'un littérateur délaierait en dix pages.

*

Échec du CINÉMA. Disproportion dérisoire entre des possibilités immenses et le résultat : *Star-system*.

95

*

Le CINÉMA cherche l'expression *immédiate* et *définitive* par mimique, gestes, intonations de voix. Ce système exclut forcément l'expression par contacts et échanges des images et des sons et les transformations qui en résultent.

*

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 » qui ne se laisse prendre ni par la poésie, ni par la philosophie, ni par la dramaturgie.

*

Images et sons comme des gens qui font connaissance en route et ne peuvent plus se séparer.

*

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

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 vois¹.

*

Les gestes qu'ils ont répétés vingt fois machinalement, tes modèles, lâchés dans l'action de ton film, les apprivoiseront à eux. Les paroles qu'ils ont apprises du bout des lèvres trouveront, *sans que leur esprit y prenne part*, les inflexions et la chanson propres à leur véritable nature. Manière de retrouver l'automatisme de la vie réelle. (N'entre plus en ligne de compte le talent d'un ou de plusieurs acteurs ou stars. L'important est comment tu t'approches de tes modèles et l'inconnu et le vierge que tu réussis à tirer d'eux.)

1. Cela parce qu'une mécanique fait surgir l'inconnu, et non parce qu'on a trouvé d'avance cet inconnu.

70

54