

Le Cinéma sauve son Âme

Qui ne s'est ému d'une prétendue crise de conscience où le cinéma jouerait son âme, tenté de la vendre aux prestiges de sa technique et à la toute puissance de sa machinerie? Pour, à tout prix, montrer ce qu'il peut, le réalisateur oublie, dit-on, ce qu'il doit. La pauvre et précieuse humanité qu'il a charge de représenter ne pèse guère devant l'attirail des projecteurs et des grues. L'instrument crée l'usage. Le charriot appelle le travelling et, tout au plaisir de rouler, dans l'animation et l'effervescence d'un chantier, à sa fonction sacrifie sa fin.

A trois signes les personnes qui pensent reconnaissent cette victoire de la force sur l'esprit : la recherche désespérée de procédés, astuces de cadrage, ou audacieux enchaînés, bref l'étalage d'un savoir-faire — cette spécificité du spécialiste. De peur qu'on l'oublie, le metteur en scène s'agite dans sa coulisse et, au lieu d'abandonner à ses personnages un semblant de liberté, complaisamment il montre les ficelles avec lesquelles il les tient, afin que nul n'ignore quel maître dirige ces marionnettes. Puis, comme, devant l'objectif, les choses posent mieux que les personnes, les paysages, le décor feront oublier l'humanité, trop mystérieuse, qui les habite. Depuis ces flaques de lumière sur les pavés gras de Vienne, qui ne sait que la rue n'est pas faite pour la foule, et qu'elle recèle en elle-même une beauté que seul, à la rigueur, le pas d'un étranger perdu parvient à ne pas troubler? Si dans ce décor — aseptique comme un hôpital — une histoire arrive quand même à germer, la suite objective des événements, la stricte narration, paraissent moins impures que le drame des individus, leurs troubles débats, leurs remords et leurs

espoirs, que ces consciences partielles, barbouillées d'émotions et de désirs. Des personnages qui ne pensent pas, des objets qui ne signifient pas, un auteur-tyran, comment éviter ce mépris et cet orgueil de la caméra toute puissante, pour qui veut éviter aussi les démissions du théâtre filmé?

Unaniment on a reconnu que le **Journal d'un curé de campagne** ferait date dans l'histoire du cinéma. C'est qu'en forçant les ombres et les lumières à composer sur l'écran le drame du salut, mystérieuse partie que jouent avec Dieu, non seulement une âme, mais la création entière, du même coup Bresson ouvre au cinéma une possible rédemption : à cette caméra, amoureuse des choses et subitement timide devant les consciences, il enseigne les correspondances de l'âme et de la matière, de l'image et de l'invisible.

La mise en scène classique, si elle se pique de psychologie, charge la mimique de l'acteur d'exprimer, à l'aide de quelques conventions simples, les sentiments du héros. Qualité suprême, le naturel n'est que l'aisance du traducteur dont on ne sait pas, tant l'expression s'ajuste à la pensée, qu'il rapporte les idées d'un autre. Chez Bresson, les acteurs n'ont pas à interpréter (et la critique n'a eu tort qu'à moitié de les juger mauvais interprètes). Car l'âme est autre chose qu'un discours intérieur que le geste devrait traduire dans le langage de tout le monde, autre chose qu'un courant de conscience dont des jeux de physionomie devraient imiter les remous : non l'histoire des pensées d'un homme, mais la vue totale que Dieu a d'un homme, sa vocation ou son destin, la voie, pour lui de tout temps préparée, par laquelle il montera jusqu'à la



croix, son chemin pour Golgotha. Des âmes et de leur salut il est question dans ce **Journal**, où Dieu lui-même écrit par la main de Bernanos et d'un curé de campagne. Et ce que Dieu voit, dans le film de Bresson, ce que voit le prêtre chez ses paroissiens, ce n'est pas leur visage de circonstance, celui qu'ils font à leur entourage, ou plutôt celui que leur font, quand ils se croient sincères, leurs sentiments, quand ils dissimulent, leurs intérêts; les personnages portent ici leur vrai et profond visage, celui qui apparaît au prêtre, celui qu'ils portent devant Dieu, cette image d'eux-mêmes qu'ils damneront ou sauveront, mais ne sauraient quitter.

Et on leur reproche de n'être pas naturels, de ne pas trouver à chaque instant l'expression qui habille aussi serré que possible la présente configuration de leur pensée, comme si, dans le surnaturel, on avait le temps de se faire naturel, comme si, devant Dieu, on composait son visage, comme si, en cette instance suprême, on avait le loisir de préparer ce plus raffiné des mensonges, la nature. Les traits immobiles de la comtesse enfermée dans son refus, on aurait trouvé plus vraisemblable qu'ils s'adoucissent quand la grâce vient les

toucher, et cet espoir de surprendre un changement, cet espoir que l'éternel descendra dans l'anecdotique, était bien excusable, puisque le prêtre lui-même cherchera sur le visage de la morte la paix qu'il lui avait transmise. Mais Dieu l'avait reçue telle qu'elle était, acceptant jusqu'à cet orgueil qu'elle lui avait donné, et son visage de pécheresse était son visage de sauvée. A Chantal on a reproché au contraire une mimique exagérée, dans l'ironie un arc des sourcils si tendu, dans la moue une bouche si allongée, qu'à trop vouloir traduire ses sentiments, elle les trahissait. Mais, parce qu'elle joue faux, elle joue vrai. Mais ces obstinations dans le blasphème, cet entêtement dans la méchanceté, toute cette rhétorique de la révolte, c'est Chantal elle-même tendue à faire le mal pour le mal, Chantal, éternellement vouée à souffrir et à faire souffrir, que le prêtre laisse derrière lui comme un dernier échec, mais aussi qu'il voit déjà, sauvée, à sa place dans l'assemblée des élus.

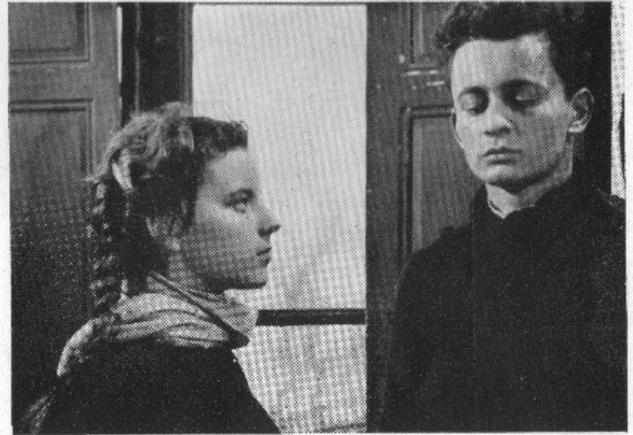
Si les personnages sont vus tels qu'ils apparaissent au prêtre — car tels ils paraissent devant Dieu —, c'est que l'écran réfléchit le journal et que le journal figure le Jugement. Du curé, qui a le privilège de se

voir comme le voit Dieu, le visage dans le film s'identifie avec l'image qu'il a de lui-même, un visage de lui imperceptible aux autres, ses traits reflétés dans le miroir de sa conscience, non le relief, mais le creux du masque (1).

Par là sont levées les difficultés de l'expression des sentiments qui tiennent à ce que, dans la réalité, le corps ne suit pas l'âme, qu'il y a entre eux partage des fonctions plutôt qu'un trop naïf parallélisme, que la pensée commence là où le geste finit, de sorte que reste invisible en fait ce que la fiction dramatique prétend manifester. L'adjoint, que le prêtre, suivant l'ordre social, doit remercier, mais à qui, comme représentant de Dieu, il veut faire un reproche, l'a vu sans doute esquisser un geste de politesse, raccompagner son visiteur, mais le curé ne perçoit en lui-même — et la caméra ne voit — que tout son être dressé pour résister : non la machine docile montée par la société, mais son corps véritable, sa stature intérieure, celle que dessinent son effort et sa volonté, celle aussi en laquelle se reconnaîtront mystérieusement tous les hommes qui font face, le docteur Delbende et Olivier.

Avant tout, pourtant, le curé d'Ambri-court est voué à la tristesse, et le mouvement le plus familier de son âme l'entraîne vers Gethsémani. Cette tristesse, qui est vocation et vie intérieure — et pas seulement le moment d'une histoire, un événement, cause ou conséquence dans l'enchaînement des faits —, Bresson accomplit le paradoxe de la rendre, elle, toute surnaturelle, par l'image de la douleur physique. Sur l'écran ce visage immobile et comme abruti de souffrance, c'est celui qui remplit, jusqu'à la faire éclater, la conscience du prêtre, et, lorsque la caméra s'approche de la figure du curé, ce n'est pas elle qui se déplace, elle imite seulement le mouvement intérieur par lequel la souffrance revient sur elle-même, s'approfondit, et creuse son propre masque. Par une sorte de transsubstantiation, l'image devient le contenu

(1) C'est une naïveté de la *Caméra subjective* d'espérer reproduire la conscience d'un homme, en se logeant dans son œil et en filmant ce qu'il voit. Comme si, dans notre univers, notre place était marquée par un vide, comme si nous pouvions penser le monde autrement qu'à travers un sentiment, diffus, mais impitoyablement tenace, de notre corps et de nos attitudes.



« ... celle qu'il voit déjà, sauvée ... »

et l'étoffe même d'une âme. Pendant les exhortations du curé de Torcy ou les explications embarrassées de Dufréty, ce visage que fixe la caméra — et devant qui, si les autres le voyaient, les bavardages se taieraient — ce visage incapable même d'écouter, tout entier donné à la souffrance, accumule dans l'âme qu'il obstrue une masse de silence à travers laquelle ne parviennent plus les bruits du dehors. On souffre seul, et l'intensité de la douleur physique, toute entière passée dans l'âme, y dessine un univers intérieur d'angoisse et de délaissement.

On s'est plaint que la crise où le curé croit perdre la foi, reste mystérieuse, obscure, incompréhensible, on voudrait des raisons, des arguments. Les théologiens demandent des motifs, et les psychologues, des mobiles. Mais justement il n'y a pas de drame de conscience, pas de dialogue intérieur. *Rien, rien*. Seulement un masque torturé à la portière de l'automobile du curé de Torcy, ou, après l'enterrement de la comtesse, dans la chambre qu'isole une double épaisseur de silence, la neige en laquelle se sont transformées les larmes du drap mortuaire et, sur la vitre le reflet des flocons, plus silencieuse encore que cette neige, un visage perdu. Mais qu'est-ce que le doute, sinon l'absence de Dieu et la présence à soi de soi-même éternellement doutant? En bas de l'escalier que le prêtre, au milieu de la nuit, mystérieusement descend, la lanterne ne trouve à éclairer que les traits du curé toujours seul. De même l'âme abandonnée, au fond de ses abîmes

RACCORDS

descendue, n'y trouve que sa propre figure qu'elle est condamnée à refléter. A force de se répéter et, à chaque fois, de se graver plus profondément en elle-même, l'image de la douleur physique, parvenue à sa pureté, quand toute expression et tout mensonge l'ont fuie, s'identifie naturellement à l'âme en proie à la tristesse, par la même voie qu'avaient prise le curé de Bernanos et Celui qui, pour assumer les doutes, les défaillances et l'abandon de l'humanité, s'est fait toute souffrance.

Voilà ce que Bresson a pris dans Bernanos, et a su rendre; mais il a donné aussi : la caméra, qui a plus de difficulté que le roman à dire *je*, ne pouvait, en apparence du moins, se borner à enregistrer le point de vue d'une conscience. L'écrit renvoie à l'écrivain, mais l'image appartient à tout le monde. Aussi le film déborde-t-il le cadre du journal qui, à son tour, au lieu de contenir l'histoire, semble contenu en elle. Et l'âme, à grand prix sauvée, des personnages, ne va-t-elle pas se perdre dans l'objectivité du récit? Lorsque la caméra surprend le comte et l'institutrice que fait s'éloigner la présence du curé, et que celui-ci — les scènes suivantes le montreront — ignore cette fuite, lente et sournoise, du péché à son approche, on pourrait craindre que ne se substituent à la rigueur du drame intérieur les commodités du récit, par exemple le souci d'abrégier l'introduction et, en une seule courte séquence, de présenter deux données essentielles. Mais les plans, alternant avec les précédents, où le curé, à l'entrée de son village, efface sur ses traits fatigués la transpiration du voyage, lient, suivant un ordre strict, aux premières images de la faute, la première apparition de ce visage douloureux. A la structure de la scène dans l'espace, à cette symétrie autour d'une route demeurée invisible et entendue seulement, se superposent ses rapports surnaturels, l'équilibre — autour de quelle mystérieuse ligne de partage? — de la souffrance et du péché. Déjà se dessine l'univers de la rédemption, cette *solidarité dans le bien et dans le mal* à l'intérieur de laquelle seulement se comprennent les drames des consciences particulières.

Ou encore, lors de la première visite, protocolaire, du curé aux châtelains, qu'il

appelle *une prise de contact* et dont sa diplomatie attend beaucoup, si la caméra va débusquer l'image de Chantal qui boude et grimace, adossée à un arbre, c'est pour avertir que la grille franchie ouvre une aventure où il s'agira de bien autre chose que de l'installation d'un terrain de sports. Celui qui croit encore qu'il porte seulement en lui des projets de réforme est dès lors condamné à faire lever le péché et à l'affronter en de sanglants combats. Dès maintenant la distance du presbytère au château ne peut plus se compter en mètres, mais en souffrance, en grâce reçue et perdue, en salut accepté et refusé. Chantal, ici appelée par des lois qui ne sont pas celles de la nature, rend raison d'avance des déchirements et de l'agonie du prêtre, qui, eux non plus, ne seront pas de l'ordre de la nature. Mêmes lois qui, pendant les insomnies du curé font apparaître, en plans si rapides qu'ils peuvent échapper à une première vision du film, les points lumineux des fenêtres du château : surnaturelle communication entre deux solitudes, que le prêtre vaguement perçoit, quand il entend, la nuit, cet appel mystérieux, sans comprendre pourtant — car cette révélation n'appartient qu'à Dieu — qu'elle est le sens profond, à lui-même caché, de ses veilles et de son angoisse.

Au delà du drame des consciences, la caméra découvre donc les rapports généraux du bien et du mal, le drame cosmique où les êtres, à leur insu, se trouvent insérés. Mais ce ciel métaphysique, au lieu de paraître l'œuvre de quelque trop bienveillant génie, est comme confusément entrevu ou espéré par les personnages eux-mêmes. Déjà, en refusant les facilités de l'expression des sentiments, grâce auxquelles toute attitude est immédiatement justifiée par la pensée qui la produit, en réduisant la psychologie de ses héros à cette posture raide et gauche qu'ils ont devant Dieu, Bresson était condamné, ou bien à ce qu'ils paraissent absurdes dans leur immobilité, comme une galerie de statues, de pures destinées, ou bien à reporter à une instance supérieure la signification de leurs conduites, à admettre que l'âme, plus vaste qu'une conscience, n'est autre chose que la part d'un individu dans le drame total du salut.

OSWALD DUCROT.