

ROBERT BRESSON

Notes
sur le
cinématographe

nrf

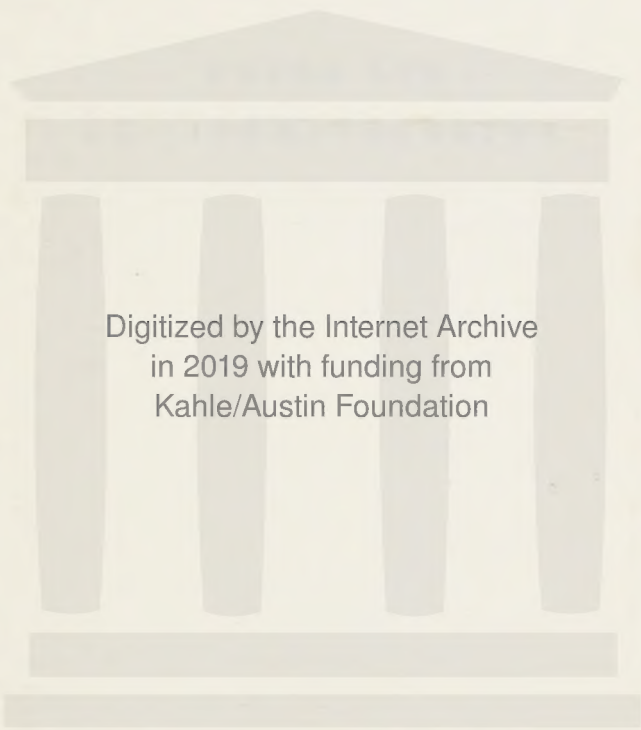
GALLIMARD

PN
1995
.B73

NUNC COGNOSCO EX PARTE



THOMAS J. BATA LIBRARY
TRENT UNIVERSITY



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Kahle/Austin Foundation

NOTES SUR
LE CINÉMATOGRAPHE

ROBERT BRESSON

Notes sur le
cinématographe

nrf

GALLIMARD

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays, y compris l'U.R.S.S.*

© Éditions Gallimard, 1975.

I

1950-1958

254358

Me débarrasser des erreurs et faussetés accumulées. Connaître mes moyens, m'assurer d'eux.

*

La faculté de bien me servir de mes moyens diminue lorsque leur nombre augmente.

*

Contrôler la précision. Être moi-même un instrument de précision.

*

Ne pas avoir l'âme d'un exécutant.
Trouver, pour chaque prise de vue, un
nouveau sel à ce que j'avais imaginé.
Invention (réinvention) immédiate.

*

Metteur en scène ou *director*. Il ne s'agit
pas de diriger quelqu'un, mais de se diri-
ger soi-même.

*

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 PARAITRE
(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 surtout *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 cinématographe et se servent de la caméra afin de *créer*.

*

La terrible habitude du théâtre.

*

LE CINÉMATOGRAPHE 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 photographique d'un spectacle est comparable à la reproduction photographique d'une toile de peintre ou d'une sculpture. Mais la

reproduction photographique du SAINT JEAN-BAPTISTE 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.

*

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*.

*

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 cinémato-

graphe 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.

*

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.*

*

Du choix des modèles.

Sa voix me dessine sa bouche, ses yeux, sa figure, me fait son portrait entier, extérieur et intérieur, mieux que s'il était devant moi. Le meilleur déchiffrage obtenu par l'oreille seule.

DES REGARDS

De qui? : « Un seul regard déclenche une passion, un assassinat, une guerre. »

*

La force éjaculatrice de l'œil.

*

Monter un film, c'est lier les personnes les unes aux autres et aux objets par les regards.

*

Deux personnes qui se regardent dans les yeux ne voient pas leurs yeux mais leurs regards. (Raison pour laquelle on se trompe sur la couleur des yeux?)

*

De deux morts et de trois naissances.

Mon film naît une première fois dans ma tête, meurt sur papier; est ressuscité par les personnes vivantes et les objets réels que j'emploie, qui sont tués sur pellicule mais qui, placés dans un certain ordre et projetés sur un écran, se raniment comme des fleurs dans l'eau ¹.

*

Admettre que X soit tour à tour Attila, Mahomet, un employé de banque, un bûcheron, c'est admettre que X joue. Admettre que X joue, c'est admettre que les films où il joue relèvent du théâtre. Ne pas admettre que X joue, c'est admettre

1. Cinématographier quelqu'un n'est pas le douer de vie. C'est parce qu'ils sont vivants que les acteurs rendent une pièce de théâtre vivante.

que Attila = Mahomet = un employé de banque = un bûcheron, et c'est absurde.

*

Applaudissements pendant le film de X.
L'impression « théâtre » irrésistible.

*

Modèle. Enfermé dans sa mystérieuse apparence. Il a ramené à lui tout ce qui, de lui, était dehors. Il est là, derrière ce front, ces joues.

*

« Parlure visible » des corps, des objets, des maisons, des rues, des arbres, des champs.

*

Créer n'est pas déformer ou inventer des personnes et des choses. C'est nouer

entre des personnes et des choses qui existent et *telles qu'elles existent*, des rapports nouveaux.

*

Supprime radicalement les *intentions* chez tes modèles.

*

A tes modèles : « Ne pensez pas ce que vous dites, ne pensez pas ce que vous faites. » Et aussi : « Ne pensez pas *à* ce que vous dites, ne pensez pas *à* ce que vous faites. »

*

Ton imagination visera moins les événements que les sentiments, tout en voulant ces derniers aussi *documentaires* que possible.

*

Tu conduiras tes modèles à tes règles,
eux te laissant agir en eux, et toi les
laissant agir en toi.

*

Un seul mystère des personnes et des
objets.

*

Quand un violon suffit ne pas en
employer deux ¹.

*1. Ti avverto se in qualche concerto troverai
scritto solo dovrà essere suonato da un solo violino
(Vivaldi).*

*

Tournage. Se mettre dans un état d'ignorance et de curiosité intenses, et quand même voir les choses *avant*.

*

On reconnaît le vrai à son efficacité, à sa puissance.

*

Passionné pour la justesse.

*

Visage *expressif* de l'acteur où le plus petit pli commandé par lui, grossi à la loupe, évoque les excès du *kabuki*.

*

Opposer au relief du théâtre le lisse du cinématographe.

*

Plus grande est la réussite, plus elle frise le ratage (comme un chef-d'œuvre de peinture frise le chromo).

*

Ce qui se passe dans les jointures. « Les grandes batailles, disait le général de M..., se livrent presque toujours aux points d'intersection des cartes d'état-major. »

*

Cinématographe, art militaire. Préparer un film comme une bataille ¹.

1. A Hedin, nous étions tous logés à l'Hôtel de France. Pendant la nuit, me poursuivait le mot de Napoléon : « Je fais mes plans de bataille avec l'esprit de mes soldats endormis. »

*

Un ensemble d'images bonnes peut être détestable.

DU VRAI ET DU FAUX

Le mélange du vrai et du faux donne du faux (théâtre photographié ou CINÉMA). Le faux lorsqu'il est homogène peut donner du vrai (théâtre).

*

Dans le mélange du vrai et du faux, le vrai fait ressortir le faux, le faux empêche de croire au vrai. Un acteur simulant la peur du naufrage, sur le pont d'un vrai navire battu d'une vraie tempête, nous ne croyons ni à l'acteur, ni au navire, ni à la tempête.

DE LA MUSIQUE

Pas de musique d'accompagnement, de soutien ou de renfort. *Pas de musique du tout* ¹.

Il faut que les bruits deviennent musique.

*

Tournage. Rien dans l'inattendu qui ne soit attendu secrètement par toi.

*

Creuse sur place. Ne glisse pas ailleurs. Double, triple fond des choses.

1. Sauf, bien entendu, la musique jouée par des instruments visibles.

*

Sois sûr d'avoir épuisé tout ce qui se communique par l'immobilité et le silence.

*

Tire de tes modèles la preuve qu'ils existent avec leurs bizarreries et leurs énigmes.

*

Tu appelleras un beau film celui qui te donnera une haute idée du cinématographe.

*

Pas de valeur absolue d'une image.
Images et sons ne devront leur valeur

et leur pouvoir qu'à l'emploi auquel tu les destines.

*

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 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.

*

Significatif que ce film de X, tourné au bord de la mer, sur une plage, respire l'odeur caractéristique des planches.

*

Tourner à l'improviste, avec des modèles inconnus, dans des lieux imprévus propres à me maintenir dans un état tendu d'alerte.

*

Que ce soit l'union intime des images qui les charge d'émotion.

*

Attraper des instants. Spontanéité, fraîcheur.

*

Comment se dissimuler que tout finit sur un rectangle de toile blanche suspendu à un mur? (Vois ton film comme une surface à couvrir.)

*

X imite Napoléon, dont la nature n'était pas d'imiter.

*

Dans ***, film qui relève du théâtre, ce grand acteur anglais ânonne, afin de

nous faire croire qu'il invente au fur et à mesure les phrases qu'il est en train de dire. Ses efforts pour se rendre plus vivant font tout le contraire.

*

Une image trop attendue (cliché) ne paraîtra jamais juste, même si elle l'est.

*

Monte ton film au fur et à mesure que tu tournes. Il se forme des noyaux (de force, de sécurité) auxquels s'accroche tout le reste.

*

Ce qu'aucun œil humain n'est capable d'attraper, aucun crayon, pinceau, plume de fixer, ta caméra l'attrape sans savoir

ce que c'est et le fixe avec l'indifférence scrupuleuse d'une machine.

*

Immobilité du film de X dont la caméra court, vole.

*

Un soupir, un silence, un mot, une phrase, un vacarme, une main, ton modèle tout entier, son visage, au repos, en mouvement, de profil, de face, une vue immense, un espace restreint... Chaque chose exactement à sa place : tes seuls moyens.

*

Un flot de paroles ne nuit pas à un film. Affaire d'espèce, non de quantité.

*

Il ne serait pas ridicule de dire à tes modèles : « Je vous invente comme vous êtes. »

*

Le lien insensible qui lie tes images les plus éloignées et les plus différentes, c'est ta vision.

*

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

*

X, acteur, incertain comme une cou-

leur incertaine faite de deux tons superposés.

*

Sur les planches, le jeu s'ajoute à la présence réelle, l'intensifie. Dans les films, le jeu supprime même le semblant de présence réelle, tue l'illusion créée par la photographie.

*

(1954?) Déjeuner des GRANDS PRIX.
Borgne au royaume de volontairement aveugles.

*Where is my judgement fled
That censures falsely what they see aright.*

*

Que ce soit les sentiments qui amènent les événements. Non l'inverse.

*

Cinématographe : façon neuve d'écrire, donc de sentir.

*

Modèle. Deux yeux mobiles dans une tête mobile, elle-même sur un corps mobile.

*

Que tes fonds (boulevards, places, jardins publics, métropolitain) n'absorbent pas les visages que tu y appliques.

*

Modèle. Tu lui dictes des gestes et des paroles. Il te donne en retour (ta caméra enregistre) une *substance*.

*

Modèle. Jeté dans l'action physique, sa voix, en partant de syllabes égales, prend *automatiquement* les inflexions et les modulations propres à sa vraie nature.

*

Dans tout art, il existe un principe diabolique qui agit contre lui et tâche de le démolir. Un principe analogue n'est peut-être pas tout à fait défavorable au cinématographe.

*

Formes qui ressemblent à des idées.
Les tenir pour de véritables idées.

*

Modèle. « Tout face ¹. »

*

Tournage.

Merveilleux hasards ceux qui agissent avec précision ². Façon d'écarter les mauvais, d'attirer les bons. Leur réserver d'avance une place dans ta composition.

*

Acteurs, costumes, décors et mobilier de théâtre doivent faire penser avant tout

1. *Je ne sais qui demandait à un de nos gueux qu'il voyait en chemise en plain hyver aussi scarrebillat que tel qui se tient ammitoné dans les martres jusques aux oreilles, comme il pouvait avoir patience : « Et vous, Monsieur, répondit-il, vous avez bien la face découverte : or moy, je suis tout face. »* (Montaigne, Essais I, chap XXI.)

2. « *Je peins souvent les bouquets du côté où je ne les ai pas préparés.* » (Aug. Renoir à Matisse. Cité de mémoire.)

au théâtre. Prendre garde que les personnes et les objets de mon film ne fassent penser avant tout au cinématographe.

*

Qui peut avec le moins peut avec le plus. Qui peut avec le plus ne peut pas forcément avec le moins.

*

Tournage. S'en tenir uniquement à des impressions, à des sensations. Pas d'intervention de l'intelligence étrangère à ces impressions et sensations.

*

Pouvoir qu'ont tes images (aplaties) d'être autres que ce qu'elles sont. La même image amenée par dix chemins dif-

férents sera dix fois une image différente.

*

NI METTEUR EN SCÈNE, NI CINÉASTE. OUBLIE QUE TU FAIS UN FILM.

*

Acteur. « Le va-et-vient du personnage devant sa nature » oblige le public à chercher le talent sur son visage, au lieu de l'énigme particulière à tout être vivant.

*

Pas de mécanique intellectuelle ou cérébrale. Simplement une mécanique.

*

Si, sur l'écran, la mécanique disparaît et si les phrases que tu leur as fait dire, les gestes que tu leur as fait faire ne font

plus qu'un avec tes modèles, avec ton film,
avec toi, alors miracle.

*

Déséquilibrer pour rééquilibrer.

*

Les idées, les cacher, mais de manière
qu'on les trouve. La plus importante sera
la plus cachée.

*

Jeu, qui semble avoir une existence
propre, à part, en dehors de l'acteur, être
palpable.

DE LA PAUVRETÉ

Lettre de Mozart, à propos de quelques-
uns de ses propres concertos (n^{os} 413, 414,

415) : « Ils tiennent le juste milieu entre le trop difficile et le trop facile. Ils sont brillants..., mais ils manquent de pauvreté. »

*

Montaigne : *Les mouvements de l'âme naissent avec même progrès que ceux du corps.*

*

Approche inhabituelle des corps.

A l'affût des mouvements les plus insensibles, les plus intérieurs.

*

Pas habile, mais agile.

*

Hausse subite de mon film lorsque j'improviser, baisse lorsque j'exécute.

*

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.

*

Ce qui a passé par un art et en a conservé la marque ne peut plus entrer dans un autre ¹.

*

I. CINÉMA et théâtre se tiennent par commodité. On a intérêt à la confusion.

Impossibilité d'exprimer fortement quelque chose par les moyens conjugués de deux arts. C'est tout l'un ou tout l'autre.

*

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.

*

Rien de trop, rien qui manque.

*

Film de X. Deux yeux méchants, qui s'efforcent d'être bons; une bouche amère faite pour le silence, qui n'arrête pas de parler et de contredire au fur et à mesure les mots : *Star-system* où hommes et femmes ont une existence de fait (fantomatique).

*

Charme du film de X fait de bric et de broc.

*

Tels qu'ils sont conçus, les films de CINÉMA ne peuvent utiliser que des acteurs,

les films de cinématographe que des modèles.

*

La musique prend toute la place et ne donne pas plus de valeur à l'image à laquelle elle s'ajoute.

*

LE CINÉMA SONORE A INVENTÉ
LE SILENCE.

*

Silence absolu et silence obtenu par le *pianissimo* des bruits.

*

Film de X. Vociférations, rugissements, comme au théâtre.

*

Modèle. Ce que tu fais connaître de toi par coïncidence avec lui.

Que chaque image, chaque son se pèse non seulement à ton film et à tes modèles, mais à toi.

*

Tire l'attention du public (comme on dit du tirage d'une cheminée).

*

Un petit sujet peut donner prétexte à des combinaisons multiples et profondes. Évite les sujets trop vastes ou trop lointains où rien ne t'avertit quand tu t'égares. Ou bien n'en prends que ce qui pourrait être mêlé à ta vie et relève de ton expérience.

*

Généralité de la musique, qui ne correspond pas à la généralité d'un film. Exaltation qui empêche les autres exaltations.

*

« Le diable lui sauta dans la bouche » : ne pas faire sauter un diable dans une bouche. « Tous les maris sont laids » : ne pas montrer une multitude de maris laids.

*

De l'éclairage.

Choses rendues plus *visibles* non par plus de lumière, mais par l'angle neuf sous lequel je les regarde.

*

Rapprocher les choses qui n'ont encore jamais été rapprochées et ne semblaient pas prédisposées à l'être.

*

Film de X, ouvert de tous les côtés.
Dispersion.

*

Modèle. Sur ses traits, des pensées ou des sentiments non exprimés matériellement, rendus *visibles* par intercommunication et interaction de deux ou plusieurs autres images.

*

Ni enflure, ni surcharge.

*

Debussy jouait lui-même avec le piano fermé.

*

Un seul mot, un seul geste non juste ou seulement mal placé empêche tout le reste.

*

Valeur rythmique d'un bruit.

Bruit de porte qui s'ouvre et se ferme, bruit de pas, etc., pour la nécessité du rythme.

*

Une chose ratée, si tu la changes de place, peut être une chose réussie.

*

Modèle. Sa *permanence* : manière toujours la même d'être différent.

*

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 RENTRER.

*

Réorganiser les bruits inorganisés (ce que tu crois entendre n'est pas ce que tu entends) d'une rue, d'une gare de chemin de fer, d'un aérodrome... Les reprendre un à un dans le silence et en doser le mélange.

*

Jeu.

L'acteur : « Ce n'est pas moi que vous voyez, que vous entendez, c'est *l'autre*. »

Mais ne pouvant pas être tout entier
l'autre, il n'est pas cet autre.

*

Films de CINÉMA contrôlés par l'intelligence, n'allant pas plus loin.

*

Retouche du réel avec du réel.

*

Modèle. Son essence pure.

*

Les échanges qui se produisent entre images et images, sons et sons, images et sons donnent aux personnes et aux objets

de ton film leur vie cinématographique,
et, par un phénomène subtil, unifient ta
composition.

*

Images conductrices du regard. MAIS
LE JEU DE L'ACTEUR DÉROUTE L'ŒIL.

*

Avec les Beaux-Arts aucune concur-
rence.

*

Démonter et remonter jusqu'à l'*inten-*
sité.

*

Ne pense pas à ton film en dehors des moyens que tu t'es faits.

*

Un acteur venant du théâtre en apporte forcément les conventions, la morale et *des devoirs envers son art.*

*

Fais-toi homogène à tes modèles, fais-les homogènes à toi.

*

Images en prévision de leur association *interne.*

*

Modèles mécanisés extérieurement, libres intérieurement. Sur leur visage, rien de

voulu. « *Le constant, l'éternel sous l'accidentel.* »

*

Sois le premier à voir ce que tu vois
comme tu le vois.

*

Barbarie naïve du doublage.

Voix sans réalité, non conformes au
mouvement des lèvres. A contre-rythme
des poumons et du cœur. Qui « se sont
trompées de bouche ».

*

Remettre le passé au présent. Magie du
présent.

*

Modèle. Toutes ces choses que tu n'as pu concevoir de lui *avant*, ni même *pendant*.

*

Modèle. Ame, corps inimitables.

*

Une chose vieille devient neuve si tu la détaches de ce qui l'entoure d'habitude.

*

Tous ces effets que tu peux tirer de la *répétition* (d'une image, d'un son).

*

Trouver une parenté entre image, son et silence. Leur donner l'air de se plaire

ensemble, d'avoir choisi leur place. Milton :
Silence was pleased.

*

Modèle. Réduire au minimum la part de sa conscience. Resserrer l'engrenage dans lequel il ne peut plus ne pas être lui et où il ne peut plus rien faire que d'*utile*.

*

Images. Comme les modulations en musique.

*

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

*

Modèle. Sa manière d'être intérieure.
Unique, inimitable.

*

Film de X. Contagion de la littérature :
description par choses successives (*pano-
ramiques* et *travellings*).

*

Il arrive que le désordre d'un film,
parce qu'il est monotone, nous trompe,
nous donne l'illusion de l'ordre. Mais c'est
un ordre négatif, stérile. A DISTANCE
RESPECTUEUSE DE L'ORDRE ET DU
DÉSORDRE.

*

Creuse ta sensation. Regarde ce qu'il y a
dedans. Ne l'analyse pas avec des mots.

Traduis-la en images sœurs, en sons équivalents. Plus elle est nette, plus ton style s'affirme. (Style : tout ce qui n'est pas la technique.)

*

Tournage.

Ton film doit ressembler à celui que tu vois en fermant les yeux. (Tu dois être capable à tout instant de le voir *et de l'entendre* tout entier.)

VUE ET OÛË

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'oreille ¹. 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 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.

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

*

Si un son est le complément obligatoire d'une image, donner la prépondérance soit au son, soit à l'image. A 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*.

*

L'œil sollicité seul rend l'oreille impatiente, l'oreille sollicitée seule rend l'œil impatient. *Utiliser ces impatiences*. Puissance du cinématographe qui s'adresse à deux sens *de façon réglable*.

Aux tactiques de vitesse, de bruit, opposer des tactiques de lenteur, de silence.

*

***, film américain (anglais?) où les deux stars se disputent l'attention du public. Ordre qu'ils imposent à leurs traits et n'arrêtent pas de surveiller. Côté musée Grévin de leurs visages en couleur.

*

Modèle. Préservé de toute obligation envers l'art dramatique.

*

Sur les planches un cheval, un chien qui n'est pas en plâtre ou en carton,

cause un malaise. Au contraire du cinématographe, chercher une vérité dans le réel est funeste au théâtre.

*

Modèle. La cause qui lui fait dire cette phrase, faire ce geste n'est pas en lui, elle est en toi. Les causes ne sont pas dans tes modèles. Sur les planches et dans les films de CINÉMA, l'acteur *doit* nous faire croire que la cause est en lui.

*

Tout fuit et se disperse. Continuellement ramener tout à un.

*

Le champ du cinématographe est incom-
mensurable. Il te donne une puissance
illimitée de créer.

*

Modèle. Entre toi et lui, ne pas seulement réduire ou supprimer l'écart. Exploration profonde.

*

Acteurs. Plus ils s'approchent (sur l'écran) avec leur *expressivité*, plus ils s'éloignent. Les maisons, les arbres s'approchent; les acteurs s'éloignent.

*

Rien de plus inélégant et de plus inefficace qu'un art conçu dans la forme d'un autre.

*

Il n'y a rien à attendre d'un CINÉMA ancré dans le théâtre.

*

Voix naturelle, voix travaillée.

La voix : âme faite chair. Travaillée comme chez X, elle n'est plus ni âme ni chair. Instrument de précision, mais instrument à part.

*

Changer à tout instant d'objectif photographique, c'est comme changer à tout instant de lunettes.

*

Croire.

Théâtre et CINÉMA : alternance de croire et de ne pas croire. Cinématographe : continuellement croire.

*

Pratiquer le précepte de trouver sans chercher.

*

Modèles. Se laissant conduire non par toi, mais par les paroles et les gestes que tu leur fais dire et faire.

*

A tes modèles : « Il ne faut jouer ni un autre, ni soi-même. Il ne faut jouer *personne*. »

*

Chose exprimable uniquement par le neuf cinématographe, donc chose neuve.

*

A la fois précision et imprécision de la musique. Mille sensations possibles, *imprévisibles*.

*

Un acteur tire de lui ce qui n'y est pas vraiment. Illusionniste.

*

Éviter les paroxysmes (colère, épouvante, etc.) qu'on est obligé de simuler et où tout le monde se ressemble.

*

Rythmes.

La toute-puissance des rythmes.

N'est durable que ce qui est pris dans

des rythmes. Plier le fond à la forme et le sens aux rythmes.

GESTES ET PAROLES

Les gestes et les paroles ne peuvent pas former la substance d'un film comme ils forment la substance d'une pièce de théâtre. Mais la substance d'un film peut être cette... chose ou ces choses que *provoquent* les gestes et les paroles et qui se produisent d'une façon obscure chez tes modèles. Ta caméra les *voit* et les enregistre. On échappe ainsi à la reproduction photographique d'acteurs jouant la comédie et le cinématographe, écriture neuve, devient conjointement méthode de découverte ¹.

*

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

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.)

*

On oublie trop la différence entre un homme et son image et qu'il n'y en a pas entre le son de sa voix sur l'écran et dans la vie réelle.

*

Il ne faut pas que tes modèles *se prêtent* à ta prise de vue, à ta prise de son. Faciliter leur attitude (ce qu'elle a de singulier).

*

Ton film aura la beauté, ou la tristesse, ou etc. que l'on trouve à une ville, à une campagne, à une maison, et non la beauté, ou la tristesse, ou etc., que l'on trouve à la photographie d'une ville, d'une campagne, d'une maison.

*

DANS CETTE LANGUE DES IMAGES,
IL FAUT PERDRE COMPLÈTEMENT
LA NOTION D'IMAGE, QUE LES
IMAGES EXCLUENT L'IDÉE D'IMAGE.

*

Voix et visage.

Ils se sont formés ensemble et ont pris l'habitude l'un de l'autre.

*

Ton film n'est pas tout fait. Il *se fait* au fur et à mesure sous le regard. Images et sons en état d'attente et de réserve.

*

Aujourd'hui¹, je n'assistai pas à une projection d'images et de sons; j'assistai à l'action visible et instantanée qu'ils exerçaient les uns sur les autres et à leur transformation. La pellicule ensorcelée.

*

La distance que réclame Racine, c'est la distance infranchissable qui sépare les planches du public. Distance de la pièce de théâtre à la réalité, et non pas distance

1. Montage d'octobre 1956?

de l'écrivain à son (ou à ses) modèle(s).

*

Jadis Religion du Beau et sublimation du sujet. Aujourd'hui mêmes nobles aspirations : se dépêtrer de la matière et du réalisme, sortir de l'imitation vulgaire de la nature. Mais la sublimation se tourne vers la technique... Le CINÉMA entre deux chaises. Il ne peut sublimer ni la technique (photographique), ni les acteurs (qu'il imite comme ils sont). Pas absolument réaliste parce qu'il est théâtral et conventionnel. Pas absolument théâtral et conventionnel parce qu'il est réaliste.

*

La vue du mouvement donne du bonheur : cheval, athlète, oiseau.

*

L'acteur se projette devant lui sous la forme du personnage qu'il veut paraître; lui prête son corps, sa figure, sa voix; le fait asseoir, lever, marcher; le pénètre de sentiments et de passions qu'il n'a pas. Ce « moi » qui n'est pas son « moi » est incompatible avec le cinématographe.

*

Tu feras avec les êtres et les choses de la nature, nettoyés de tout art et en particulier de l'art dramatique, un art.

*

Qu'images et sons se présentent spontanément à tes yeux et à tes oreilles comme les mots à l'esprit du littérateur.

*

X prouve une grande sottise quand il dit que pour toucher la masse il ne faut point d'art.

*

Puisque tu n'as pas à imiter, comme peintres, sculpteurs, romanciers, l'apparence des personnes et des objets (des machines le font pour toi), ta création ou invention s'arrête aux liens que tu noues entre les divers morceaux de réel saisis. Il y a aussi le choix des morceaux. Ton flair décide.

*

Ce qui ennoblit un acteur sur les planches peut sur l'écran le rendre vulgaire (pratique d'un art dans la forme d'un autre).

*

Modèles. Ce qu'ils perdent en relief apparent pendant le tournage, ils le gagnent en profondeur et en vérité sur l'écran. Ce sont les parties les plus plates et les plus ternes qui ont finalement le plus de vie.

*

Ils pensent que cette simplicité est une marque de peu d'invention. (Bérénice, Préface).

*

Deux simplicités. La mauvaise : simplicité-point de départ, cherchée trop tôt. La bonne : simplicité-aboutissement, récompense à des années d'efforts.

*

Corot : « Il ne faut pas chercher, il faut attendre. »

*

Modèle. Sa voix (non travaillée) nous donne son caractère intime et sa philosophie, mieux que son aspect physique.

*

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

*

Modèle. Il s'enferme en lui-même. Ainsi fait X, excellent acteur. Mais c'est pour reparaître masqué de jeu, méconnaissable.

*

Modèles. Capables de se soustraire à leur propre surveillance, capables d'être divinement « soi ».

*

La vie ne doit pas être rendue par le recopiage photographique de la vie, mais par les lois secrètes au milieu desquelles on sent se mouvoir tes modèles.

*

Avec les siècles, le théâtre s'est embourgeoisé. Le CINÉMA (théâtre photographié) montre jusqu'à quel point.

*

Toute une critique ne faisant pas de démarcation entre CINÉMA et cinématographe. Ouvrant de temps en temps un œil sur la présence et le jeu inadéquats des acteurs, le refermant aussitôt. Obligée d'aimer *en gros* tout ce qui se projette sur les écrans.

*

Ressemblance, différence.

Donner plus de ressemblance afin d'obtenir plus de différence. L'uniforme et l'unité de vie font ressortir la nature et le caractère des soldats. Dans le garde-à-vous, l'immobilité de tous fait apparaître les signes particuliers de chacun.

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^o Le réel brut enregistré tel quel par la caméra; 2^o 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 vois ¹.

*

Il faut que les personnes et les objets de ton film *marchent du même pas, en compagnons.*

*

Ce qui se fait sans contrôle de soi, principe actif (chimique) de tes modèles.

*

La justesse des rapports empêche le chromo. Plus les rapports sont neufs, plus l'effet de beauté est vif.

1. Et faire entendre ce que tu entends par l'entremise d'une autre machine qui ne l'entend pas comme tu l'entends.

*

Avoir du *discernement* (précision dans la perception).

*

LES LIENS QU'ATTENDENT LES
ÊTRES ET LES CHOSES POUR VIVRE.

*

Film de X où les paroles ne sont pas liées à l'action.

*

Le vrai n'est pas incrusté dans les personnes vivantes et les objets réels que tu emploies. C'est un air de vérité que

leurs images prennent quand tu les mets ensemble dans un certain ordre. A l'inverse, l'air de vérité que leurs images prennent quand tu les mets ensemble dans un certain ordre confère à ces personnes et à ces objets une réalité.

*

Mettre des sentiments sur son visage et dans ses gestes, c'est l'art de l'acteur, c'est le théâtre. Ne pas mettre de sentiments sur son visage et dans ses gestes, ce n'est pas le cinématographe. Modèles expressifs involontaires (et non pas inexpressifs volontaires).

*

L'œil (en général) superficiel, l'oreille profonde et inventive. Le sifflement d'une locomotive imprime en nous la vision de toute une gare.

*

Il faut que ton film décolle. L'enflure et le pittoresque l'empêchent de décoller.

*

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

*

Pas de psychologie (de celle qui ne découvre que ce qu'elle peut expliquer).

*

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

*

Ta caméra traverse les visages, pour peu qu'une mimique (voulue ou non voulue) ne s'interpose. Films de cinématographe faits de mouvements internes *qui se voient*.

*

Il faut qu'images et sons s'entre-tiennent de loin et de près. Pas d'images, pas de sons *indépendants*.

*

Le vrai est inimitable, le faux intransformable.

*

Intonations *justes* quand ton modèle n'exerce sur elles aucun contrôle.

*

Modèles. Pas d'ostentation. Faculté de ramener à soi, de garder, de ne rien laisser passer dehors. Une certaine configuration interne commune à tous. Des yeux.

*

A tes modèles : « Parlez comme si vous parliez à vous-mêmes. » MONOLOGUE AU LIEU DE DIALOGUE.

*

Ils veulent trouver la solution là où tout n'est qu'énigme. (Pascal.)

*

X, célèbre star, aux traits archiconnus,
trop *intelligibles*.

*

Modèle. C'est son « moi » non rationnel,
non logique que ta caméra enregistre.

*

Modèle. Tu l'éclaires et il t'éclaire. La
lumière que tu reçois de lui s'ajoute à celle
qu'il reçoit de toi.

*

Économie.

Faire savoir qu'on est dans le même
lieu par la répétition des mêmes bruits
et de la même sonorité.

*

Tournage avec les mêmes yeux et les mêmes oreilles aujourd'hui qu'hier. Unité, homogénéité.

*

Choisis bien tes modèles afin qu'ils te mènent où tu veux aller.

*

Modèles. Leur façon d'être les personnes de ton film, c'est d'être eux-mêmes, de rester ce qu'ils sont. (*Même en contradiction avec ce que tu avais imaginé.*)

*

Musique. Elle isole ton film de la vie de ton film (délectation musicale). Elle est un puissant modificateur et même destructeur du réel, comme alcool ou drogue.

*

Montage. Phosphore qui sort tout à coup de tes modèles, flotte autour d'eux et les lie aux objets (bleu de Cézanne, gris de Greco).

*

Ton génie n'est pas dans la contrefaçon de la nature (acteurs, décors), mais dans ta manière à toi de choisir et de coordonner des morceaux pris directement à elle par des machines.

*

Modèles. Mécanisés extérieurement. Intacts, vierges intérieurement.

*

Communiquer des impressions, des sensations.

*

X, regardé sur l'écran, en pleine figure,
comme s'il était à une longue distance.

*

Modèle. Son essence pure.

*

N'embellis ni n'enlaidis. Ne dénature
pas.

*

C'est dans sa forme pure qu'un art
frappe fort.

*

Ton film commence quand tes volontés secrètes passent directement à tes modèles.

*

Un acteur utilisé dans un film comme sur les planches, hors de lui-même, *il n'est pas là*. Son image est vide.

*

Retouche du réel avec du réel.

*

Émouvoir non pas avec des images émouvantes, mais avec des rapports d'images qui les rendent à la fois vivantes et émouvantes.

*

La simplification créatrice de l'acteur a sa noblesse et sa raison d'être sur les planches. Dans les films, elle supprime la complexité de l'homme qu'il est et, avec elle, les contradictions et les obscurités de son « moi » véritable.

*

Montage. Passage d'images mortes à des images vivantes. Tout refleurit.

*

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^o On ne croirait pas à

eux. 2^o 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.

*

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'agrégeant l'une à l'autre que tes images dégageront leur phosphore. (Un acteur veut être phosphorescent tout de suite.)

*

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.

*

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 FRAGMENTATION ¹

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

Voir les êtres et les choses dans leurs

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).*

parties séparables. Isoler ces parties. Les rendre 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.

*

Dans son film, X montre des choses sans convenance les unes aux autres, donc sans liens, donc mortes.

*

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*.

*

Un metteur en scène pousse ses acteurs à simuler des êtres fictifs au milieu d'objets qui ne le sont pas. Le faux qu'il favorise ne se changera pas en vrai.

*

Un acteur, tout excellent soit-il, limité à un rôle de création (sans ombres).

*

L'emprunt des moyens du théâtre conduit fatalement au pittoresque d'œil et d'oreille.

*

On ne crée pas en ajoutant, mais en retranchant. Développer est autre chose. (Ne pas étaler.)

*

Vider l'étang pour avoir les poissons.

*

A l'assurance des acteurs oppose le charme des modèles qui ne savent pas ce qu'ils sont.

*

Un même sujet change selon les images et les sons. Les sujets religieux reçoivent des images et des sons leur dignité et leur élévation. Non pas (comme on croit) l'inverse : les images et les sons reçoivent des sujets religieux...

*

Pour un acteur, la caméra est l'œil du public.

*

Modèles. C'est à toi, ce n'est pas au public qu'ils donnent ces choses qu'il ne verrait peut-être pas (que tu ne fais qu'entrevoir). Dépôt secret et sacré.

*

Un commentaire glacé peut réchauffer, par contraste, les dialogues tièdes d'un film. Phénomène analogue à celui du chaud et du froid en peinture.

*

Silence musical, par un effet de résonance. La dernière syllabe du dernier mot, ou le dernier bruit, comme une note tenue.

*

Les choses trop en désordre ou trop en ordre s'égalisent, on ne les distingue plus. Elles donnent de l'indifférence et de l'ennui.

*

Les *travellings* et *panoramiques* apparents ne correspondent pas aux mouvements de l'œil. C'est séparer l'œil du corps. (Ne pas se servir de la caméra comme d'un balai.)

*

Modèles. Tu fixeras non les limites de leur pouvoir, mais celles où ils l'exerceront.

*

Quantité, énormité, fausseté des moyens cédant la place à simplicité et justesse. Tout ramené à la mesure de *ce qui te suffit*.

*

Il ne s'agit pas de jouer « simple », ou de jouer « intérieur », mais de ne pas jouer du tout.

*

Films de cinématographe : émotionnels, non représentatifs.

*

Provoquer l'inattendu. L'attendre.

*

Le CINÉMA n'est pas parti de zéro. Tout à remettre en question.

*

Un cri, un bruit. Leur résonance nous fait deviner une maison, une forêt, une

plaine, une montagne. Leur rebond nous indique les distances.

*

C'est avec du net et du précis que tu forceras l'attention des inattentifs d'œil et d'oreille.

*

Modèle. Ce qui l'anime (paroles, gestes) n'est pas ce qui le peint comme au théâtre, mais ce qui l'oblige à se peindre lui-même.

*

Un film de CINÉMA reproduit la réalité de l'acteur, en même temps que celle de l'homme qu'il est.

*

Ton public n'est ni le public des livres, ni celui des spectacles, ni celui des expo-

sitions, ni celui des concerts. Tu n'as à satisfaire ni le goût littéraire, ni le théâtral, ni le pictural, ni le musical.

*

Que la cause suive l'effet et non l'accompagne ou le précède¹.

*

Les paroles ne coïncident pas toujours avec la pensée. En avance, en retard. La singerie de cette non-coïncidence est affreuse dans les films.

1. 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.

*

Du choc et de l'enchaînement des images et des sons doit naître une harmonie de rapports.

*

Modèle. Fermé, n'entre en communication avec le dehors qu'à son insu.

*

Créer des attentes pour les combler.

*

Modèle. Tu en fixeras l'image intacte, non déformée par son intelligence, ni par la tienne.

*

Sans abandonner la ligne, qui ne doit jamais être abandonnée, et sans rien lâcher de toi, laisse caméra et magnétophone attraper, l'espace d'un éclair, ce que t'offre de neuf et d'imprévu ton modèle.

*

Un virtuose nous fait entendre la musique non pas comme elle est écrite, mais comme il la sent. L'acteur-virtuose.

*

Ne pas montrer tous les côtés des choses.
Marge d'indéfini.

*

Tourner c'est aller à une rencontre.
Rien dans l'inattendu qui ne soit attendu
secrètement par toi.

*

Pas seulement des rapports neufs, mais
une manière neuve de re-articuler et d'ajuster.

*

Face au réel, ton attention tendue éclaire
tes erreurs de conception primitive ¹. C'est
ta caméra qui les corrige. Mais l'impression
ressentie par toi est la seule *réalité* inté-
ressante.

*

1. Erreurs sur papier.

Tourner n'est pas faire du définitif, c'est faire des préparations.

*

Plusieurs prises de la même chose, comme un peintre qui peint plusieurs toiles ou exécute plusieurs dessins du même sujet et qui, à chaque nouvelle fois, *progresses vers la justesse*.

*

Modèle qui, *en dépit de lui-même et de toi*, dégage l'homme véritable de l'homme fictif que tu avais imaginé.

*

L'acteur existe double. C'est la présence alternative de lui et de l'*autre* qu'on a habitué le public à chérir.

*

Bien tracer les limites dans lesquelles tu cherches à te laisser surprendre par ton modèle. Surprises infinies dans un cadre fini.

*

Le réel brut ne donnera pas à lui seul du vrai.

*

Ta caméra non seulement attrape des mouvements physiques inattrapables par le crayon, le pinceau ou la plume, mais aussi certains états d'âme reconnaissables à des indices non décelables sans elle.

*

Star-system. C'est faire fi de l'immense puissance d'attraction du nouveau et de l'imprévu. D'un film à l'autre, d'un sujet à l'autre, en face des mêmes visages impossibles à croire.

*

Transplantation.

Images et sons se fortifient en se transplantant.

*

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

EXERCICES

Soumets tes modèles à des exercices de lecture propres à égaliser les syllabes et à supprimer tout effet personnel *voulu*.

Le texte uniformisé et régularisé. L'ex-

pression *qui peut passer inaperçue* obtenue par des ralentissements et des accélérations presque insensibles, et par le mat et le brillant de la voix. Timbre et vitesses (timbre = estampille).

*

Ce n'est pas la personne véridique qu'exigent nos yeux et nos oreilles, mais la personne vraie.

*

Condamnés sont les films dont les lenteurs et les silences se confondent avec les lenteurs et les silences de la salle.

*

Le jeu de l'acteur est définitif, intransformable. Il reste ce qu'il est.

*

Dans le rite catholique-grec : « Soyez attentifs! »

*

CINÉMA, radio, télévision, magazines sont une école d'inattention : on regarde sans voir, on écoute sans entendre.

*

Modèle. Il fait lui-même son propre portrait avec ce que tu lui dictes (gestes, paroles) et sa ressemblance, un peu comme s'il s'agissait d'une toile de peintre, tient autant de toi que de lui.

*

La couleur donne de la force à tes images. Elle est un moyen de rendre plus vrai le réel. Mais pour peu que ce réel ne

le soit pas tout à fait (réel), elle accuse son invraisemblance (son inexistence).

*

Modèle. Devenu automatique, protégé contre toute pensée.

*

Films au stade de la peinture pompier. SIÈGE DE PARIS de Bouguereau, où l'on croit voir des soldats dans une action cinématographique qu'ils ont apprise.

*

Vois instantanément dans ce que tu vois ce qui sera vu. Ta caméra ne prend pas les choses comme tu les vois. (Elle ne prend pas ce que tu leur fais signifier.)

*

Il est profitable que ce que tu trouves ne soit pas ce que tu attendais. Intrigué, excité par l'inattendu.

*

La *collocazione* des images et des sons.

*

Donner aux objets l'air d'avoir envie d'être là.

*

La photographie est descriptive, l'image brute limitée à la description.

*

Modèle. Beau de tous ces mouvements
qu'il ne fait pas (qu'il pourrait faire).

*

Un mot le plus ordinaire, mis en place,
prend tout à coup de l'éclat. C'est de cet
éclat-là que doivent briller tes images.

II

AUTRES NOTES

1960-1974

Wondrous, wondrous, wondrous machine!

Purcell.

« Comme c'est extraordinaire, n'est-ce pas, qu'un homme soit un homme ¹! » C'est peut-être ce que se disent caméra et magnétophone devant G (modèle).

Sois aussi ignorant de ce que tu vas attraper qu'un pêcheur au bout de sa canne à pêche. (*Le poisson qui surgit de nulle part.*)

1. Baudelaire.

Quand le public est prêt à sentir avant de comprendre, que de films lui montrent et lui expliquent tout!

Je me souviens d'un vieux film : TRENTE SECONDES SUR TOKYO. La vie était suspendue pendant trente secondes admirables ¹, où *il ne se passait rien*. En réalité, il s'y passait tout. Cinématographe, art, avec des images, de ne rien *représenter*.

G, divinement homme, F, divinement femme (modèles), sans aucun truc. Le TRUC, c'est ce qu'il y a de caché, de non sorti (non révélé), en eux.

1. Les trente secondes du survol de Tokyo par un avion de chasse américain pendant la guerre.

Léonard recommande (*Carnets*) de bien penser à la fin, de penser avant tout à la fin. La fin, c'est l'écran qui n'est qu'une surface. Soumets ton film à la réalité de l'écran, comme un peintre soumet son tableau à la réalité de la toile même et des couleurs appliquées dessus, le sculpteur ses figures à la réalité du marbre ou du bronze.

Dix propriétés d'un objet, selon Léonard : clarté et obscurité, couleur et substance, forme et position, éloignement et rapprochement, mouvement et immobilité.

Les passants que je croise sur l'avenue des Champs-Élysées me font l'effet de figures de marbre avançant par ressorts. Mais que leurs yeux rencontrent les miens,

aussitôt ces statues marchantes et regardantes deviennent humaines.

Deux hommes qui s'affrontent, *les yeux dans les yeux*. Deux chats qui s'attirent...

Vaincre les puissances fausses de la photographie.

Idée creuse de « cinéma d'art », de « films d'art ». Films d'art ceux qui en sont le plus dépourvus.

Ce que je rejette comme trop simple, c'est ce qui est important et qu'il faut creuser. Stupide méfiance des choses simples.

Évolution dans une zone interdite aux arts existants, inexploitable par eux.

Le théâtre est quelque chose de trop connu, le cinématographe quelque chose de trop inconnu jusqu'ici.

Besoin irrésistible du public de voir, d'approcher, de toucher les stars en chair et en os dont l'a *frustré* le théâtre photographié. Autographes.

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

Il faut être beaucoup pour faire un film, mais un seul qui fait, défait, refait ses images et ses sons, en revenant à chaque seconde à l'impression ou à la sensation initiale, incompréhensible aux autres, qui les a fait naître.

Se forger des lois de fer, ne serait-ce que pour leur obéir ou désobéir *difficilement*.

Aux yeux de X le cinéma est une industrie spéciale; aux yeux de Y un théâtre agrandi, élargi. Z voit la multiplication.

Téléphone. Sa voix le rend visible.

ÉCONOMIE. Racine (à son fils Louis) : Je connais assez votre écriture, sans que vous soyez obligé de mettre votre nom.

L'avenir du cinématographe est à une race neuve de jeunes solitaires qui tourneront en y mettant leur dernier sou et

sans se laisser avoir par les routines matérielles du métier.

Dans ta passion du vrai, on peut ne voir que de la maniaquerie.

Moque-toi d'une mauvaise réputation. Crains une bonne que tu ne pourrais pas soutenir.

Admire sans limites la simplicité et la modestie des grands artistes de jadis, en butte à la morgue de la noblesse.

Songe bien à quoi t'astreint ce travail à la loupe et qu'un acteur (professionnel ou non professionnel) reste acteur, même au fond d'un désert.

Prodigieuses machines ¹ tombées du ciel, ne s'en servir que pour ressasser du factice paraîtra avant cinquante ans déraisonnable, absurde.

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

Est-ce parce qu'il chante toujours la même chanson que le rossignol est si admiré?

Nouveauté n'est pas originalité ni modernité ².

Proust dit que Dostoïevski est original

1. Caméra et magnétophone.

2. Rousseau : *Je ne cherchai pas à faire comme les autres ni autrement.*

surtout dans la composition. C'est un ensemble extraordinairement complexe et serré, purement interne, avec des courants et des contre-courants comme ceux de la mer, qu'on trouve aussi chez Proust (d'ailleurs combien différent), et dont le pendant irait bien à un film.

(1963) Quitté Rome brusquement, abandonné sans retour les préparatifs de LA GENÈSE, pour couper court à des parlotes imbéciles et à des bâtons dans les roues desséchants. Qu'il est étrange qu'on puisse vous demander de faire ce qu'on serait bien empêché de faire soi-même, parce qu'on ne sait pas ce que c'est!

Que de choses on peut exprimer avec la main, avec la tête, avec les épaules!... Combien de paroles inutiles et encombrantes alors disparaissent! Quelle économie!

Frémissements des images qui se réveillent.

J'ai rêvé de mon film se faisant au fur et à mesure sous le regard, comme une toile de peintre éternellement fraîche.

C'est de la contrainte à une régularité mécanique, c'est d'une mécanique que naîtra l'émotion. Penser à certains grands pianistes pour le comprendre.

Un grand pianiste non virtuose, genre Lipatti, frappe des notes rigoureusement égales : blanches, même durée, même intensité; noires, croches, doubles-croches, etc., *idem*. Il ne plaque pas l'émotion sur les touches. Il l'attend. Elle arrive et envahit ses doigts, le piano, lui, la salle.

Production de l'émotion obtenue par une résistance à l'émotion.

Bach, à l'orgue, admiré par un élève, répond : « Il s'agit de frapper les notes juste au bon moment. »

On dirait qu'il y a deux VRAI : l'un fade, plat, ennuyeux, du moins aux yeux de qui le colore de faux, l'autre...

Faute de vrai, le public s'attache au faux. La façon expressionniste dont M^{lle} Falconetti lançait ses yeux au ciel, dans le film de Dreyer, arrachait les larmes.

Ces jours horribles, où je prends en dégoût le tournage, où je suis épuisé,

impuissant devant tant d'obstacles, font partie de ma méthode de travail.

Un film très compressé ne donnera pas du premier coup ce qu'il a de meilleur. On y voit d'abord ce qui ressemble à ce qu'on a déjà vu. (On devrait avoir à Paris une toute petite salle, très bien équipée, où ne se donnerait qu'un ou deux films par an.)

La précision du but expose à des tâtonnements. Debussy : « J'ai passé une semaine à me décider pour un accord plutôt que pour un autre. »

Ne te refuse pas aux prodiges. Com-mande à la lune, au soleil. Déchaîne le tonnerre et la foudre.

Quels ravages, pas seulement dans le public, fait une critique paresseuse, retardataire, jugeant avec l'optique du théâtre!

Pas de films d'histoire, qui feraient « théâtre » ou « mascarade ». (Dans PROCÈS DE JEANNE D'ARC, j'ai essayé, sans faire « théâtre » ni « mascarade », de trouver avec des mots historiques une vérité non historique.)

Oscars aux acteurs dont le corps, la figure, la voix, ne font pas l'effet d'être à eux, ne donnent pas la certitude qu'ils leur appartiennent.

Il est vain et niais de travailler spécialement pour un public. Je ne puis essayer ce que je fais, au moment où je le fais, que sur moi. Au reste il ne s'agit que de bien faire.

Sois précis dans la forme, pas toujours dans le fond (si tu peux).

C'est ce que je n'arrive pas à savoir de F et de G (modèles) qui me les rend si intéressants.

Préfère ce que te souffle l'intuition à ce que tu as fait et refait dix fois dans ta tête.

Les idées tirées de lectures seront toujours des idées de livres. Aller aux personnes et aux objets directement.

Aie l'œil du peintre. Le peintre crée en regardant.

Le coup de pistolet de l'œil du peintre disloque le réel. Ensuite le peintre le

remonte et l'organise dans ce même œil, selon son goût, ses méthodes, son Beau-idéal.

Tout mouvement nous découvre (Montaigne). Mais il ne nous découvre que s'il est automatique (non commandé, non voulu).

A propos de l'automatisme, ceci aussi de Montaigne : *Nous ne commandons pas à nos cheveux de se hérissier et à nostre peau de frémir de désir ou de crainte; la main se porte souvent où nous ne l'envoyons pas.*

Sujet, technique, jeu des acteurs, ont leur mode. Il en résulte une sorte de prototype, qu'un film tous les deux ou trois ans renouvelle.

CHEFS-D'ŒUVRE. Les chefs-d'œuvre de la peinture, de la sculpture, type JOCONDE, VÉNUS DE MILO, ont tant de raisons d'être admirés qu'ils le sont pour les bonnes et pour les mauvaises. Les chefs-d'œuvre du CINÉMA ne le sont souvent que pour les mauvaises.

Pour suivre la mode, X met dans ses films un peu de tout, comme un peintre qui travaille avec trop de couleurs.

Pendant que les uns, sous l'influence du CINÉMA, s'efforcent à changer le théâtre, les autres, en tournant leurs films, s'emberlificotent dans ses vieilles habitudes (règles, codes).

MALENTENDUS. Pas (ou peu) d'éreintements ou de louanges qui ne partent de quelque malentendu.

Il faudrait naître avec un sens spécial du rapprochement et de l'accord.

Dans ce film sans pittoresque, où rien de théâtral ne subsiste, B voit le vide.

Toujours la même joie, le même étonnement devant la signification nouvelle d'une image que je viens de changer de place.

Les choses que nous réussissons par chance, quel pouvoir elles ont!

« C'est ça ou ce n'est pas ça », du premier coup d'œil. Le raisonnement vient après (*pour approuver notre premier coup d'œil*).

L'hostilité à l'art, c'est aussi l'hostilité au neuf, à l'imprévu.

D'abord agir.

A Londres, un gang perce le coffre-fort d'une bijouterie et fait main basse sur colliers de perles, bagues, or, pierres précieuses. Ils y trouvent aussi la clef du coffre-fort de la bijouterie voisine qu'ils dévalisent, lequel coffre-fort contient la clef du coffre-fort d'une troisième bijouterie. (*Les journaux.*)

Tirer les choses de l'habitude, les déchloroformer.

En NU, tout ce qui n'est pas beau est obscène.

A propos de l'indispensable confiance absolue en soi, ceci de M^{me} de Sévigné : « Quand je n'écoute que moi, je fais des merveilles. »

Égalité de toutes les choses. Cézanne peignant du même œil et de la même âme un compotier, son fils, la montagne Sainte-Victoire.

Cézanne : « A chaque touche, je risque ma vie. »

Bâtis ton film sur du blanc, sur le silence et l'immobilité.

Le silence est nécessaire à la musique mais ne fait pas partie de la musique. Elle s'appuie dessus.

Combien de films rafistolés par la musique! On inonde un film de musique. On empêche de voir qu'il n'y a rien dans ces images.

Ce n'est que depuis peu et peu à peu que j'ai supprimé la musique et que je me suis servi du silence comme élément de composition et comme moyen d'émotion. Le dire sous peine d'être malhonnête.

Sans rien changer, que tout soit différent.

Montesquieu dit, à propos de l'humour, que « sa difficulté consiste à vous faire trouver un sentiment nouveau dans la chose qui vient pourtant de la chose ».

N'essaie pas et ne souhaite pas de tirer les larmes du public avec les larmes de tes modèles, mais avec cette image-ci plutôt que celle-là, ce son-ci plutôt que celui-là, exactement à leur place.

FAIS-TOI CROIRE. Dante en exil et se promenant dans les rues de Vérone, on se chuchote à l'oreille qu'il va en enfer quand il veut et qu'il en rapporte des nouvelles.

Je pars d'où? De l'objet à exprimer? De la sensation? Je pars deux fois?

Qu'est-ce que c'est, face au réel, que ce travail intermédiaire de l'imagination?

Être scrupuleux. Rejeter tout ce qui du réel *ne devient pas vrai* (L'affreuse réalité du faux.)

H (modèle), ce qu'il me cache, il ne le cache pas pour se faire ou me faire l'effet d'être ce qu'il n'est pas, mais par modestie.

DIVINATION, ce nom, comment ne pas l'associer aux deux machines sublimes dont je me sers pour travailler? Caméra et magnétophone, emmenez-moi loin de l'intelligence qui complique tout.

*Cet ouvrage
a été achevé d'imprimer
sur les presses de l'Imprimerie Floch
à Mayenne le 17 février 1975.
Dépôt légal : 1^{er} trimestre 1975.
N° d'édition : 19861.
Imprimé en France.
(13263)*

PN 1995 .B73

Bresson, Robert.

Notes sur le cinématographe /

010101 000



0 1163 0071100 3

TRENT UNIVERSITY

PN1995 .B73

Bresson, Robert

Notes sur le cinématographe

RECON

254358

DATE	ISSUED TO

254358

ROBERT BRESSON

Notes
sur le cinématographe

Le réalisateur de grands films tels que *Au hasard Balthazar*, *Pickpocket*, *Procès de Jeanne d'Arc*, *Lancelot du Lac*, rassemble dans ce volume ses notations de travail qui témoignent de son expérience à l'égard d'un art assez multiple pour s'offrir à une exploration sans fin. Pendant près de vingt-cinq ans, Robert Bresson a noté, pour lui-même et pour nous autres, les idées que lui apportait son métier. Il oppose notamment le *cinématographe*, écriture d'images et de sons formant un texte visuel et auditif, au *cinéma* qui reste, selon lui, du théâtre filmé. Il s'explique aussi sur les rapports qui l'unissent à ses *modèles* et non à des acteurs reconnus, prêtant à la recherche des visages, des corps, une gestuelle appartenant au *star-system* dont il nie l'efficacité.

Ce recueil d'aphorismes lapidaires, de réflexions prises au vol en cours de tournage ou de montage de tant d'œuvres libres, originales et fortes, est passionnant aussi bien pour le professionnel du septième art que pour tout intellectuel en quête d'approfondissement de la pensée et des sens.

nrf

