



TAMASA ET ARGOS FILMS PRÉSENTENT

AU HASARD BALTHAZAR

UN FILM DE ROBERT BRESSON



Grave, rude, baigné d'une étrange lumière intérieure,
ce film calcine tout sentiment, toute émotion.
"Je fuis les symboles, dit Bresson.
S'il y en a dans mon film, ce n'est pas moi qui les y ai mis.
Mais cela ne me déplaît pas qu'on les voie."

Jacques Siclier

TAMASA et ARGOS FILMS présentent

AU HASARD BALTHAZAR

UN FILM DE **ROBERT BRESSON**

France - 1966 - 1H36
VERSION RESTAURÉE

-

sortie en salles le
4 Novembre 2015

-

Presse

LES PIQUANTES

Fanny Garancher

T. 01 42 00 38 86 - 06 20 87 80 87

fanny@lespiquantes.com

www.lespiquantes.com

Distribution

TAMASA

T. 01 43 59 01 01

contact@tamasadiffusion.com

www.tamasadiffusion.com



« Au hasard Balthazar, c'est notre agitation, nos passions en regard d'une créature vivante qui est toute sérénité, toute tranquillité, toute sainteté, et en l'occurrence est un âne.

« C'est l'orgueil, l'avarice, le besoin de faire souffrir, la sensualité au hasard des maîtres entre les mains de qui l'âne passe, et de qui il pâtit, et à cause de qui finalement il meurt. »

Robert Bresson



L'âne est pris comme un animal important de la création, ayant joué toujours un rôle prépondérant (fuite en Egypte, triomphe des Rameaux, fête de l'âne au Moyen-Age, etc.), mais surtout comme créature souffrante et pâtissante, incarnant sous des apparences ridicules et touchantes, un personnage de vagabond analogue à celui de Charlot.

Nous retrouverons dans la vie de Balthazar les étapes d'une vie humaine. L'enfant ravissant aimé pour les caresses. Le dur réveil de l'âge adulte et le labeur. Les succès. La période mystique précédant de peu la mort.

Balthazar, avec l'œil d'un juge, traversera divers groupes humains représentant chacun un vice : avarice, ivrognerie, paresse, etc.

Son existence sera mêlée à celle d'une fille perdue qui renforcera le drame.

ROBERT BRESSON PARLE DE AU HASARD BALTHAZAR

Les idées viennent toutes seules. On ne sait pas comment, on sait à peine ce qu'on en fait. Cette fois-ci, c'est une idée d'âne qui m'est venue. La beauté plastique d'une tête d'âne m'a toujours surpris, et je ne connais rien de plus admirable qu'un œil d'âne.

L'âne est à la première place des animaux dans les deux testaments. D'où ce nom biblique de Balthazar, d'où une sorte de spiritualité et de « mysticité » qu'il amène dans le film. En même temps, curieusement, qu'il amène l'érotisme grec. On peut voir l'âne, avec sa candeur et sa simplicité, en effigie dans plus d'une centaine de nos églises romanes. C'est cette candeur et cette simplicité qui s'opposèrent dès les premiers jours, dans mon idée, à notre orgueil, notre avarice, notre besoin de faire souffrir, notre sensualité. L'âne en pâtit chaque fois de façon différente et en meurt dans ce film qui est devenu ce qu'il est devenu après plusieurs années d'abandon et de reprise de sa composition sur le papier. Et de mûrissement.

D'où vient ce titre Au hasard Balthazar ?

C'était la devise des anciens comtes des Baux en Provence qui se disaient les descendants du roi mage Balthazar. C'est au hasard que Balthazar passe entre les mains de ses différents maîtres représentant celui-ci l'orgueil, celui-là l'avarice, etc. Mais il est certain qu'il y a dans mon film comme, il me semble, dans notre vie, un bizarre mélange de hasard et de prédestination.

Ces maîtres de l'âne, quels sont-ils ?

Des gens pris dans la vie de tous les jours : un maître d'école, sa femme, sa fille Marie, indispensable, elle, à la composition du film et dont la ligne est parallèle à la ligne de l'âne. Il me fallait en effet, pour nouer et dénouer l'action, avoir recours à un personnage mouvementé ayant un lien visible avec Balthazar. Lui-même, Balthazar, personnage central ayant cette vie uniforme qui lui confère précisément sa beauté, sa grandeur. Il y a aussi une bande de mauvais garçons incarnant l'imbécillité. (...) Balthazar est, en même temps que la jeune fille, leur souffre-douleur, et c'est eux qui le font mourir.

De votre précédent film, Procès de Jeanne d'Arc, on a pu dire qu'il était musical. Et celui-ci ?

C'est par les rythmes, avant tout, que j'ai tenté de toucher le public. Je crois à la toute puissance des rythmes. Nous sommes nous-même rythmes et nous vivons au milieu de rythmes. La musique contemporaine en témoigne. Dans *Au hasard Balthazar* aussi je m'efforce de toucher le public par des rythmes. Ou plutôt j'essaie d'exprimer avant tout des sentiments par des rythmes.

Musique, ce n'est pas seulement la musique proprement dite ou la voix humaine. C'est également tous les bruits qui nous entourent et qu'il s'agit de mettre en ordre afin de les rendre accessibles, je veux dire audibles. Et ce silence dont je métonne qu'il soit absent de tous ou presque tous les films actuels ? Il faut vouloir le silence, il faut le créer. Il y a les bruits du silence.

On a dit de Au hasard Balthazar qu'il est une parabole. Qu'en pensez-vous ?

Pas de parabole, pas de symbole. Je fuis les symboles. S'il y en a dans mon film, ce n'est pas moi qui les y ai mis. Mais cela ne me déplaît pas qu'on en voie. Cela veut dire qu'on y aperçoit les dessous.

Ya-t-il une part autobiographique dans Au hasard Balthazar ?

Oui. Et si, avec ce film, je parviens à toucher le public, c'est surtout, comme il arrive en littérature, grâce à cette part autobiographique. Il ne faut rien faire en dehors de notre expérience. On s'égaré, on se retrouve dans le vide.

Avez-vous mis cette fois des souvenirs d'enfance ?

Pas des souvenirs précis. A mes yeux, l'important c'est « dans quoi ça baigne ». Le début du film baigne dans mon enfance. La campagne, les champs, les arbres, les bêtes. Ce sont mes vacances d'enfant et d'adolescent.

Extraits de propos recueillis par Yvonne Baby – Le Monde - 26 mai 1966

AU HASARD BALTHAZAR DANS LA PRESSE

Bresson est un maître dans la manipulation de la bande son. C'est même le seul cinéaste qui sache réellement en user. Il n'y a là rien d'étonnant. L'image, qu'on le veuille ou non, échappe toujours en partie à l'auteur. Il la choisit, certes, mais il ne la crée pas : elle lui impose des éléments - acteurs, décors, objets qui, si malléables soient-ils, ne s'identifieront jamais parfaitement à la vision de l'auteur. Composer une image, c'est organiser des éléments préexistants que l'on a choisis au mieux mais dont on ne peut détruire entièrement l'originalité propre. Pour un film qui compterait vingt personnages - et c'est peu - il n'est pas possible que l'on trouve vingt fois l'exacte incarnation de ses rêves. Un paysage ne se plie jamais à vos caprices ; il ressemble plus ou moins à ce que vous désirez, c'est tout.

La bande son, au contraire, est un terrain vierge où tout est possible de par la seule volonté du créateur. Ce n'est pas plus facile pour autant. Faire une image honnête est aisé, avec un peu de goût, d'intelligence et d'études. La preuve : la majorité des films ont une image supportable. C'est normal : après tout il suffit de se placer en face d'une réalité concrète et globale et de l'enregistrer avec un peu de métier. La nature fait l'essentiel, il ne vous reste que des détails à régler. Le son, c'est différent.

Au départ c'est le vide. Quatre-vingt-dix minutes de vide qu'il faut combler en choisissant chaque phrase, chaque mot de chaque phrase, chaque bruit, chaque note de musique, en les ordonnant dans le temps et dans l'espace. Il faut, de rien, créer un monde qui soit le vôtre. C'est enivrant mais périlleux. Alors il y a la facilité : dialogues conventionnels + bruits synchrones + musique pour boucher les trous. Il y a aussi l'art, c'est-à-dire l'organisation d'un monde sonore où chaque élément, soigneusement prémédité, a sa signification. Ce n'est pas à la portée de n'importe qui.

On peut se demander, d'ailleurs, si les réticences de certains grands du muet vis-à-vis du sonore ne venaient pas justement de la conscience qu'ils avaient de ces difficultés. Car le risque est énorme : à ce niveau la moindre erreur vous écrase. Une petite différence de ton dans la façon de crier «Marie» et le spectateur décroche, alors qu'il aurait accepté sans sourciller un cri conventionnel résolument faux. Qu'importe :

l'œuvre de Bresson, même s'il faut y trouver d'inévitables erreurs, est le seul exemple - malgré les recherches intéressantes d'un Tati - d'une véritable utilisation de la bande son. *Au hasard Balthazar* est une nouvelle démonstration de cette maîtrise. D'abord par la cohésion de l'ensemble - qualité particulièrement rare - où chaque élément a été pensé en fonction des autres et intégré dans une même tonalité. La musique elle-même paraît avoir été modelée par Bresson comme les voix, jusque dans le thème principal (l'Andantino de la 20e sonate de Schubert, si je ne m'abuse) dont il me semble qu'il est joué plus «égal» que ne le voudrait la partition.

Dans cette cohésion les éclats voulus prennent tout leur relief, comme les pétards de la fête d'Arnold, ou les bruits de la charrette et des pas de l'âne pendant la course qui précède l'accident (et pour ceux qui disent Bresson incapable de se mouvoir ailleurs que dans la lenteur et la monotonie, quelle admirable réponse que cette descente-chute !).

A cette cohésion, première qualité de la bande-son, il convient d'ajouter l'économie de moyens, chaque son étant utilisé dans sa pleine valeur exprimante. Toute l'ambiance de la messe, pour ne prendre que cet exemple, est rendue par un bruit de chaise, un bruissement de tissus et quelques coups de sonnettes. Enfin il faut ajouter que Bresson recourt magistralement à la bande-son pour alléger son récit (et par là-même pour exprimer plus dans la même durée). On citera l'exemple évident de l'accident provoqué par les jeunes (qui a l'avantage de réserver une part d'imagination sur laquelle nous reviendrons). Mais il y a aussi celui plus probant du plan du réservoir où le seul bruit parcimonieux de l'eau qui coule permet de communiquer une simple indication de rendement, dont nous déduisons l'avarice et la cruauté du maître, tout en ressentant effectivement la douleur de l'âne ou encore les bruits des coups qu'Arnold ivre porte aux ânes, ce qui permet de traduire - l'imagination aidant - toute une scène en un seul plan. On pourrait multiplier les exemples qui montrent avec quelle souveraine habileté, Bresson organise le vide sonore initial. Mais là aussi ce n'est pas un hasard si cela est le fait du cinéaste le plus personnel à la recherche d'une vision cohérente du monde.





La maîtrise de l'ellipse

Tout comme on ne peut s'étonner de la maîtrise de l'ellipse dont fait preuve une œuvre qui procède par signes intellectuels (sans que ceux-ci soient perçus comme tels par les spectateurs), ce n'est pas l'économie de moyens qui est admirable chez Bresson, c'est l'efficacité. Ce n'est pas le dépouillement, mais la richesse de chaque élément qui fait que tout ajout serait pléonasmie. Ainsi lorsque Jacques revient (noter comme il suffit à Bresson d'un plan de voiture immatriculée 75, de la notation non soulignée du banc et du ton de la conversation pour qu'il n'y ait aucun doute sur l'identité d'un personnage que nous ne connaissons pas physiquement puisque nous l'avions quitté enfant), lorsque Jacques revient, donc, pour tenter de se réconcilier avec le père de Marie, il y a effectivement ellipse de l'entretien. Le plus surprenant n'est pas cette ellipse, mais bien que la vision de l'entretien eut été une surcharge inutile car nous avons déjà tous les éléments, y compris la réponse du père qui coule de source. Il suffisait de la notifier par un signe.

L'ellipse du pseudo viol répond à la même nécessité car - hors un pittoresque facile - il ne nous aurait rien apporté que nous ne sachions déjà sur la psychologie des personnages. Bien entendu quand je parle de pléonasmie ou de surcharge, j'entends pour l'auteur, pour le mode du récit qu'il a choisi. Car qu'on ne s'y trompe pas : cet auto-portrait d'une imagination est aussi, beaucoup plus que les cubes de Marienbad, une œuvre de l'imaginaire. Nous sortons de la salle persuadés d'avoir vu un film de Bresson, finalement nous avons vu le nôtre. Certes le monde qu'il nous donne à contempler est le sien, celui qu'il a recomposé.

Mais ce monde personnel devient le nôtre, car il est, comme une vision quotidienne de la vie, plein d'événements, de faits qui nous donnent conscience de connaître, et de lacunes qui nous égarent. Ces personnages qu'il nous offre, nous les voyons mieux que dans la rue parce que Bresson a fait pour nous le chemin de l'approche, mais il ne nous en dit jamais tout. Pouvez-vous par exemple définir avec certitude, preuves à l'appui l'un des personnages (Arnold, le blouson noir, Marie par exemple) ou mieux quelle est la nature exacte des sentiments qui les éloignent ou les rapprochent (cf. la Boulangère et le blouson noir pour ne citer qu'un cas) voire même des faits (Arnold a-t-il ou non tué ? sinon qui ?).

Nous sommes dans le village comme si nous en étions, et comme si nous en étions, nous l'interprétons quand nous croyons l'analyser. Il faut aussi souligner l'admirable construction dramatique du film (peut-être la plus intelligente que le cinéma nous ait offerte) où tout s'imbrique parfaitement sans que nous ayons jamais conscience d'un film à sketches, sur un scénario qui se prêtait, en ce domaine, à toutes les facilités et à toutes les erreurs. Au contraire ici chaque chose vient à son temps dans une complexité viable, où rien ne semble prémédité alors que chaque élément l'a été profondément. Et puis il reste enfin à dire que, comme toute œuvre personnelle, *Au hasard Balthazar* pourra être réfuté pour des raisons purement subjectives qui n'ont rien à voir avec la simple analyse, mais beaucoup avec les réactions affectives. Il est évident que Bresson est un auteur chrétien qui traite de ses angoisses de chrétien (et pas seulement sur un plan théologique) on peut donc fort bien admirer l'œuvre sans y adhérer personnellement. Mais, à l'inverse, il ne serait pas honnête de la rejeter globalement au nom de convictions idéologiques. Les cinéphiles, même athées, ne doivent pas commettre une aussi grossière erreur pour Bresson.

Images et son n°196



AU HASARD BALTHAZAR VU PAR DIDIER PERON

Quand en 1966 Bresson réalise *Au hasard Balthazar*, il a déjà derrière lui une solide réputation et quelques films imparables (*Pickpocket*, *le Procès de Jeanne d'Arc*) sur des voleurs et des saintes, et ce n'est sans doute pas sans un certain humour noir qu'il donne cette fois le premier rôle à un âne, comme par un tour de vis supplémentaire à son dégoût des comédiens. *Balthazar* raconte donc, à la manière d'un roman picaresque, la vie d'un âne passant de main en main, battu, malmené, harassé à la tâche, sous le soleil ou la neige, tour à tour qualifié selon les maîtres de «rétrograde et ridicule», «Satan», «camarade», «génie de cirque» ou «saint».

Bresson dresse, via l'œil stoïque et «admirable» de la bête, un panoptique des vices qui accablent les hommes ; l'orgueil, la luxure, l'ivrognerie, l'avarice traversent le film, diversement incarnés par des corps raides aux voix monocordes : une jeune fille, un maître d'école, un voyou, un vagabond, un marchand («La vie n'est qu'un champ de foire...»). *Balthazar*, loin des habituelles bestioles anthropomorphes du cinéma en bas âge, ne gambade jamais hors des limites de son règne et c'est le coup de force du film d'obliger le spectateur à se régler sur un point de vue inhumain. En ce sens, il va plus loin encore lorsqu'Arnold, le vagabond soulé à mort, s'adresse à une borne kilométrique sur le bas-côté d'une route («Adieu ma chère et pauvre amie, condamnée à passer ici le reste de tes jours, à voir se promener les mêmes imbéciles»), moment génial de panthéisme fou où il n'y a plus le moindre fragment du monde qui ne puisse être crédité.

Une hyperacuité physique Il y a bien sûr chez Bresson le catho qui ne lésine pas sur l'acharnement contre la vie, ici désherbée avec une cruauté méthodique, avec en sous-entendu la promesse d'un bonheur hors-champ et supra-terrestre. Et il n'est pas interdit, une fois le prie-dieu remisé, de trouver la leçon un peu aigre et vieille France. Mais reste l'artiste et sa manière incomparable de vider les choses de leur substance, et par des cadrages, la lumière et le montage, d'en restituer la part la plus sensuelle: le lait qui coule, la pluie, les bruits de portes, les moteurs, la peau ou les arbres. Bresson développe à l'œil, à l'oreille et quasiment au toucher, une hyperacuité physique. Alors, on ne voit plus seulement le sujet mais une sculpture en relief de matières disparates, un foutoir à peine filtré qui tient d'un bloc. Comme par miracle.



LE REGARD DE JEAN-MARIE LE CLEZIO

De même qu'on dit d'un pari qu'il est pascalien ou d'une passion qu'elle est racinienne, il est style bressonien. Il peut vous couper le souffle dès la première vision ou vous laisser indifférent. Car l'art de Bresson est le cinématographe, pas le cinéma, pas le spectacle qui simule la comédie de la vie et choisit pour l'interpréter toujours les mêmes têtes. Le soi-disant naturel, le « faire nature » à tout prix ne l'intéresse pas. Avec ses images en mouvement et ses sons, il cherche quelque chose de rudement plus mystérieux : nous, notre nature, diabolique ou divine, invisible à l'œil nu bien sûr, mais pas au regard de sa caméra.

C'est pourquoi dans ses foules il y a peu de monde, dans ses forêts moins d'arbres, sur ses routes moins de voitures, dans ses chambres moins d'objets, sur ses visages pas de mimiques, ni de maquillage, dans ses voix pas d'inflections, moins de bruits qu'au cinéma tout court, plus de silence, moins de musique, plus de sons. Et c'est ainsi qu'ayant mis toute chose à nu, du corps de la reine à l'âme du condamné, il nous fait passer de l'autre côté des apparences, au cœur même de la partie qui se joue entre Dieu et le Diable et dont nous sommes l'enjeu. Perdus ses héros ? Damnés ou sauvés ? Pari, passions. Jamais billet de banque, n'a été plus billet de banque que dans « *L'argent* », jamais poche plus poche que dans « *Pickpocket* », jamais godillot plus soulier ni pot de confiture plus fruit défendu, jamais cheval ne convoqua mieux le chevalier ni âne la pitié, jamais procès, jamais menottes, jamais jeune fille, jamais femme plus douce que dans « *Une femme douce* ». « Cinématographe : façon neuve d'écrire, donc de sentir », dit Bresson. Voilà pourquoi son style est qualifié d'austère et de froid : « les façons neuves et les sentiments font froid dans le dos. » Florence Delay « *Au hasard Balthazar* n'est pas un film intellectuel, il est total ; il est aussi bien sensoriel que pensé. Si vous voulez, ce que les hommes faisaient jusqu'ici de la poésie, de la littérature, Bresson l'a fait avec le cinéma. On peut penser que, jusqu'à lui, le cinéma était parasitaire, il procédait d'autres arts, et qu'on est entré avec lui dans le cinéma pur... C'est peut-être le film que j'ai vu qui correspond le plus à une création solitaire, donc à la création proprement dite » Marguerite Duras (1966)

« C'est l'intérieur qui commande. Je sais que cela peut paraître paradoxal dans un art qui est tout extérieur. Mais j'ai vu des films où tout le monde court et qui sont

lents. D'autres où les personnages ne s'agitent pas et qui sont rapides. J'ai constaté que le rythme des images est impuissant à corriger toute lenteur intérieure. Seuls les nœuds qui se nouent et se dénouent à l'intérieur des personnages donnent au film son mouvement. C'est ce mouvement que je m'efforce de rendre apparent par quelque chose – ou quelque combinaison – qui ne soit pas seulement un dialogue. »

Robert Bresson

Robert Bresson est sans doute notre plus grand poète, il est notre seul dramaturge d'aujourd'hui. Comme Racine, Strindberg, Bresson ne se sert d'un thème ou d'une intrigue que comme d'un prétexte pour nous donner à voir le monde. De là vient que nous sortons de ce voyage émus et changés, car ce qu'il nous a montré n'est pas un spectacle, ni un miroir, mais un itinéraire, une initiation.

Chacun des films de Bresson est un recommencement, et en même temps une reconnaissance plus précise d'un autre réel. Bresson mesure avec la caméra notre monde vénal et cruel avec sobriété, mais aussi avec la fureur du peintre qui met toute sa vie dans chaque ombre, dans chaque tache de couleur.

C'est la peinture qu'on découvre grâce à Bresson. Visages mystiques et lumineux de Greco, visages purs et jaillis de l'ombre de Piero della Francesca ou du Caravage, visages arrêtés dans leur expression plus qu'humaine, visages des hommes et des femmes qui recèlent la passion, le mensonge, le désir, visages de la douleur, du désespoir. L'amour que Bresson porte aux visages humains, visages d'adolescents au regard profond qui laisse entrevoir le souvenir de l'ange. Les gestes, les mains aussi, qui font penser aux gestes de Goya, gestes lents, comme vus pour la centième fois, modelant les désirs, les sentiments montrant les chaînes. Mains qui tuent, puis s'abandonnent.

Les tragédiens, les poètes, parlent à notre intelligence, à nos sentiments. Le verbe, le dialogue sont leurs leviers, qui haussent notre propre langage et l'obligent à s'exalter. Robert Bresson agit de même, mais son art suit une autre voie.

Jean-Marie G. Le Clézio (1983)



FICHE TECHNIQUE

Scénario et réalisation Robert Bresson

Chef opérateur Ghislain Cloquet

Cadreur Jean Chiabaut

Décors Pierre Charbonnier

Montage Raymond Lamy

Son Antoine Archimbaud, Jacques Carrère

Musique Franz Schubert (Sonate n° 20 interprétée par Jean-Joël Barbier),
Jean Wiener (Jazz et chanson)

Directeur de production Philippe Dussart

Production Argos Films, Parc Film, Institut Suédois du Cinéma, Svensk Filmindustri

Festival de Venise 1966 Prix du Nouveau Cinéma, Robert Bresson

Syndicat Français de la Critique Meilleur Film

France/Suède - 1966 - N&B - 1,66 - Mono - 1h36 - Visa 30705

DCP Version restaurée 4K avec le soutien du CNC

FICHE ARTISTIQUE

Marie Anne Wiazemsky

Gérard François Lafarge

Maitre d'école Philippe Asselin

Mère de Marie Nathalie Joyaut

Jacques Walter Green

Arnold Jean-Claude Guilbert

Boulangier François Sullerot

Boulangère Marie-Claire Fremont

Marchand de grain Pierre Klossowsky

Notaire Jean Rémignard

Capitaine de gendarmerie Jacques Sorbets



BRESSON ET LA BEAUTÉ DU MONDE

Bresson est, on le sait, un grand cinéaste de la spiritualité. Pourtant, on chercherait en vain dans l'ensemble de son œuvre la moindre touche de surnaturel. L'esprit est là, quelque chose de plus grand que l'homme et auquel celui-ci à affaire, et cette présence tend chaque film d'une urgence radicale. Mais cette présence n'existe, au sens strict, que réalisée. C'est dans le réel seulement, mais dans tout le réel - les choses, les paysages, le vent qui souffle où il veut, et bien sûr la chair (humaine ou animale : l'âne Balthazar) - que cette présence se manifeste.

Les films de Bresson sont pleins de miracle, aucun ne relève du fantastique. De toutes les Jeanne d'Arc portées à l'écran, la plus éloignée du mysticisme est celle du *Procès*, figure terrestre de résistance, par le verbe et par le corps, jusqu'au martyr d'un idéal qui est le même que celui qui pousse vers l'air libre le héros d'*Un condamné à mort s'est échappé*.

Lorsque l'un et l'autre adaptent Bernanos, c'est le « réaliste » Maurice Pialat qui montre le retour d'un mort à la vie (*Sous le soleil de Satan*) au cours d'une scène impossible chez le cinéaste du *Journal d'un curé de campagne* et de *Mouchette*. Le cinéma, plus que tout autre moyen d'expression, incite ceux qui le pratiquent à se prendre pour Dieu. De Méliès à Spielberg, de Buñuel à Bergman, de Cocteau à Godard, nul n'a entièrement résisté la tentation. Sauf l'intransigeant Robert Bresson, pour qui l'esprit est partout, mais ne doit pas être figuré.

En cela, il respecte le dogme commun aux religions du Livre, ce qui fait de lui un grand sinon le seul cinéaste véritablement exempt d'idolâtrie. Cette obéissance à la doctrine monothéiste de l'image n'intéresse pas la seule théologie, elle est au cœur du génie cinématographique de Robert Bresson, elle fonde le dispositif qui, chez lui, engendre la beauté.

La beauté, alors, c'est la rupture radicale avec les prostitutions d'un visible qui opprime les hommes en simulant la présence de la divinité dans des objets, ou corps, qui seraient dignes dès lors d'adoration : cette visibilité des idoles dont la publicité, mais aussi le cinéma ultra-dominant qui obéit à ses lois, est la forme d'existence la plus banale aujourd'hui.





5 rue de Charonne - 75011 Paris - T. +33 (0)1 43 59 01 01
www.tamasadiffusion.com