

LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE

de Robert BRESSON

FICHE TECHNIQUE

Pays : France

Durée : 1h36

Année : 1944

Genre : Drame

Scénario : Robert BRESSON d'après *Jacques le fataliste et son maître (Histoire de Mme de La Pommeraye)* de Denis DIDEROT

Dialogues : Jean COCTEAU

Directeur de la photographie : Philippe AGOSTINI

Décors : Max DOUY

Costumes : GRES & SCHIAPARELLI

Montage : Jean FEYTE

Musique : Jean-Jacques GRÜNENWALD

Production : Les Films Raoul Ploquin

Distribution : Consortium du Film

Interprètes : Paul BERNARD (Jean), Maria CASARÈS (Hélène), Elina LABOURDETTE (Agnès), Lucienne BOGAERT (la mère), Jean MARCHAT (Jacques), Yvette ETIÉVANT (la bonne)

SYNOPSIS

Une mère et sa fille vivent pauvrement des appointements que reçoit cette dernière, en dansant dans un night-club pour le plaisir de ces messieurs concupiscent. Une autre femme, amoureuse d'un homme qui s'est détachée d'elle, va chercher à se venger de lui en l'humiliant. L'instrument de cette humiliation sera la jeune danseuse. (Télérama)

AUTOUR DU FILM

Filmographie de Bresson :

Les Anges du péché (1943)

Un Condamné à mort s'est échappé (1956)

Procès de Jeanne d'Arc (1962)

Au hasard Balthazar (1966)

Lancelot du Lac (1974)

L'Argent (1983)

Autres adaptations de Bresson :

Le Journal d'un curé de campagne (Bernanos)

Mouchette (Bernanos)

Une Femme douce (Dostoïevski)

Quatre nuits d'un rêveur (Dostoïevski)

PISTES PÉDAGOGIQUES

Parmi tous les récits qui parcourent le roman de Diderot *Jacques le fataliste*, l'histoire de Madame de La Pommeraye constitue à elle-seule une nouvelle : micro-roman au sein d'un vaste antiroman. Le film *les Dames du Bois de Boulogne* est une réécriture dans laquelle Bresson a transformé le ton initial tout en gardant **les caractères essentiels** :

- Le même schéma narratif : la vengeance d'une femme blessée
- La même progression dramatique
- Les mêmes types : la femme bafouée, l'amant inconstant, la femme, objet de vengeance...
- La même forme : imprécision des lieux, intemporalité, absence de contexte historique, politique...
- Les mêmes thèmes : la passion, l'amour blessé, la vengeance, la mésalliance.

Mais le film de Bresson est également une **relecture**, une **transposition** du texte de Diderot :

- Le film *les Dames du Bois de Boulogne* est un récit intégral en lui-même (les digressions et interruptions dans le roman ont disparu)
- Absence du personnage narrateur (l'hôtesse)
- Transposition dans le temps : du XVIII^e au XX^e siècle, la société, le statut social et le prénom des personnages...
- Transposition dans les lieux : le jardin du Roi / le Bois de Boulogne...
- Des thèmes supprimés : la fausse dévotion...
- Des événements développés ou rajoutés : la première séquence, la lettre d'Agnès, la sacristie (cérémonie du mariage), l'évanouissement, la réaction d'Agnès face à la machination...

Le récit dialogué de Diderot se prête à une écriture de scénario, dialogues revus par la tonalité de Cocteau.

Cette adaptation est aussi **le reflet du cinéma de Bresson** :

- Le principe de l'épure :
 - nombre restreint de lieux
 - des décors simplifiés
 - des personnages types caractérisés par leurs costumes et par le jeu des acteurs devenus des modèles.

Une épure pour une mise en scène, moins des personnages, que de l'analyse des mécanismes : celui de la vengeance d'Hélène.

- Une épure pour une tragédie :
 - Hélène déesse de la vengeance :
 - ▶ maîtresse du temps : elle efface le passé pour mieux l'utiliser dans le présent...
 - ▶ maîtresse des lieux par l'intermédiaire du téléphone...
 - ▶ maîtresse des êtres par l'intermédiaire de l'argent...
 - le jeu des masques
 - les lieux : monde clos dépouillé.

Bresson utilise donc **la forme pour rejoindre le fond** : une simplification, une analyse clinique au service de son intention :

- Mise en scène de l'amour vrai : celui de Jean qui dépasse le regard de la société contrairement à celui d'Hélène qui méconnaît gratuité et générosité
- Atmosphère glacée qui crée une distanciation entre personnages et spectateurs.

Le travail de Bresson passe par la stylisation du symbole. Il va droit au but, ses images, dans leur extrême sobriété sont abondantes de sens. Après la rhétorique gestuelle du XVIII^e siècle et le ton de libertinage mondain de l'époque, « il n'a fallu que le bruit d'un essuie-glace d'automobile sur un texte de Diderot pour en faire un dialogue racinien. »

AUTRES PISTES PÉDAGOGIQUES

« Adapter un roman à l'écran, ce n'est pas établir une équivalence entre l'écrit et le film », souligne André Gardies, prenant ainsi ses distances avec la problématique de la fidélité en matière d'adaptation d'œuvres littéraires au cinéma. Cette position a le mérite d'attribuer une place importante aux spécificités respectives des matériaux littéraires et filmiques. Certes, dans le cas du film *les Dames du bois de Boulogne*, des éléments essentiels de l'œuvre source sont conservés ; le schéma narratif peut toujours se résumer dans l'accomplissement d'un projet de vengeance ; les quatre personnages principaux semblent identiques, à leurs noms près ; les mêmes thèmes de la vie morale sont représentés : le dépit amoureux, l'amour et les barrières sociales, la passion de la vengeance. Pourtant, entre les « instructions » du texte de Diderot et le traitement opéré par le film *les Dames du bois de Boulogne*, on peut voir s'interposer :

1 – La spécificité du code cinématographique : les exigences du transcodage

Chaque langage a ses lois ; le passage d'un langage à l'autre impose des changements, rarement neutres pour le sens, appelant des significations absentes du texte d'origine.

- Le personnage de Jacques

On se rappelle que le récit de Diderot est énoncé par l'hôtesse de l'auberge dans laquelle Jacques et son maître se sont arrêtés ; ce personnage-narrateur n'est pourtant pas homodiégétique par rapport à l'épisode de Madame de La Pommeraye, puisque celui-ci est emboîté à l'intérieur du roman ; il s'agit bien d'un narrateur hétérodiégétique, qui dispose de l'omniscience sur le monde particulier de cet épisode, comme en témoigne cette phrase : « Mme de La Pommeraye pressentit qu'elle n'était plus aimée, il fallait s'en assurer, et voici comment elle s'y prit... » (p. 127) : le passé simple atteste l'éloignement entre le moment de la narration et le moment du narré, effet qui permet à la narratrice d'afficher la connaissance de l'intériorité du personnage ainsi que des événements postérieurs.

Cette voix de la narration aurait pu être conservée dans le film sous la forme d'une voix off (Bresson utilisera la voix off dans certains des films suivants, mais pour traduire la pensée de ses personnages ; le choix effectué ici est différent : l'intériorité du personnage est exposée au début du film grâce à un dialogue entre Hélène et un autre personnage, le « plus vieil ami », un confident : il s'agit d'un personnage ajouté, Jacques, dont le nom est une allusion transparente au titre de l'œuvre source. Ce changement n'est pas sans répercussion : il fait connaître au spectateur un trait distinctif d'Hélène ; celle-ci refuse de reconnaître sa souffrance, alors que celui qui l'accompagne au spectacle dit l'avoir perçue, après avoir remarqué : « Je n'ai pas réussi à vous distraire. » Le personnage confident ne parvient pas à faire naître la confiance, il doit se contenter d'un discours tout fait, destiné à produire une image ; certes, la différence de sexe peut en être ressentie comme l'explication, mais c'est l'indice d'une autre vérité plus profonde : à défaut de communiquer avec celui qu'elle aime, Hélène ne voit pas dans un homme du monde un interlocuteur possible. Une part importante d'elle-même est ainsi soustraite au regard de ses semblables, à une interaction que rendrait possible une démarche de communication. Le personnage apparaît marqué par la solitude et le secret.

- La disparition d'une instance énonciatrice clairement identifiée

La narration, chez Diderot, était déléguée à l'hôtesse, personnage haut en couleurs : le récit était émaillé de traces de cette énonciation, marquant la subjectivité de la narratrice ; il apparaît notamment que la vengeance de Mme de La Pommeraye était justifiée par sa souffrance, en raison d'une complicité de femmes : « Je ne vous ferais pas le détail de toutes nos extravagances quand on nous délaisse » (p. 142), dit l'hôtesse en employant la première personne du pluriel. Le Maître, à la fin de la narration, prend position par rapport aux choix de l'hôtesse. Cette subjectivité énonciatrice disparaît dans le film : le narrateur, et l'acte de narration, sont placés dans le hors-champ ; ils ne semblent pas exister ; le récit filmique paraît émaner d'une « énonciation personnelle », selon l'expression de Christian Metz. Il en résulte non seulement une impression d'objectivité, mais surtout l'absence d'une voix exprimant un jugement sur les comportements ; alors que l'hôtesse, puis l'« archénonciateur », prennent parti, Jacques et son maître, un autre parti, le spectateur du film, lui, est livré à son propre jugement. Le roman explicite les codes de valeurs qui permettent de prendre position ; on se heurte à un « silence éternel », selon l'expression de Pascal ; le jugement des hommes n'a qu'une valeur relative (« Vérité au-deçà des Pyrénées, erreur au-delà »), celui de Dieu reste inconnu.

- La question des focalisations

Dans l'œuvre source, la narration utilise habituellement l'agencement des points de vue, notamment afin de ménager l'intérêt de la lecture ; c'est le cas à l'approche du dénouement, avec l'incertitude quant à la réaction du marquis des Arcis après son « mariage saugrenu » : la focalisation externe prolonge l'attente, dévoile avec retard l'attitude du mari, permettant au lecteur de partager l'inquiétude de la femme et d'éprouver de la curiosité, jusqu'au fameux « Levez-vous ! » du marquis.

L'expression filmique n'offre pas les mêmes possibilités : le regard sur les personnages passe toujours par le même « foyer », l'objectif de la caméra ; sa localisation, à quelques exceptions près (caméra subjective, voix off), se trouve à l'extérieur du personnage ; il en résulte une certaine distance constante : tous les personnages du film ont leur mystère, leur opacité ; on l'a vu, les confidents ne recueillent pas de confiance, c'est vrai pour Hélène avec Jacques, pour Agnès (Mlle Duquënoi) avec sa mère ; seul Jean (le marquis des Arcis) semble doté de transparence : c'est son désir qui l'expose à la vue des autres, qui le rend parfaitement limpide et donc prévisible ; ce désir lui enlève une part de son existence et de sa puissance (les critiques ont souvent attribué à tort sa fadeur à l'acteur qui interprète le rôle), mais cet état de fait ne se produit que dans le temps qui sépare la première rencontre avec Agnès et la révélation de l'identité véritable de sa femme ; chez Bresson, le spectateur est tenu à distance des personnages, auprès desquels il ne trouve nulle complicité : cela n'est que le reflet d'un monde réel, dans lequel la dimension verticale des relations s'avère la plus importante (les êtres et leur créateur), la relation horizontale (les êtres entre eux) se révélant plus opaque, plus difficile, source d'inquiétude et d'angoisse.

2 – Un discours commentatif implicite sur l'extrait de *Jacques le fataliste* : dans le prolongement de Diderot

Certains éléments insérés dans l'œuvre adaptée ne modifient pas sensiblement la signification d'ensemble ; ils semblent représenter un approfondissement, et établissent entre les deux « textes » une relation comparable à celle qui unit une œuvre et un travail critique ; le film peut alors être ressenti comme un commentaire, parfois inspiré, du roman.

- Les lieux

Le récit de *Jacques le fataliste* distingue plusieurs lieux : les appartements respectifs de Mme de La Pommeraye et du marquis, le « petit appartement en maison honnête » procuré à « la d'Aison » et sa fille, le « Cabinet du Roi » dans le Jardin du Roi (actuel Jardin des Plantes), lieu de rencontre, et la « terre » du marquis, lieu d'éloignement de la société. Le film respecte cette distinction, en ajoutant le cabaret, la rue et l'église ; il fait voir ces lieux, puisque l'image ne peut pas montrer les personnages sans leurs « gaines situationnelles », quand Diderot laisse malicieusement espérer au lecteur une description des « sites » (p. 151), pour livrer en réalité quelques indications sur le lieu où s'effectue la narration de l'hôtesse.

C'est donc un vide que le film comble ; il montre souvent comment se fait l'accès à ces lieux : les portes (Barthélémy Amengual en a compté 116), les porches, les escaliers, les ascenseurs, les clés, les sonnettes, les rideaux de magasin ; ces lieux sont éloignés les uns des autres : les voitures, les rues prennent alors de l'importance. Un certain cloisonnement les sépare, le passage de l'un à l'autre est parfois problématique, surtout pour Jean qui s'introduit avec difficulté chez Agnès et sa mère, qui fait intrusion chez Hélène lors du dîner avec Agnès ; ce cloisonnement reflète celui de la société : c'est ce cloisonnement que sous la force de son désir Jean comme le marquis des Arcis brise ; chez Diderot comme chez Bresson, la société n'est pas figée en des divisions immobiles : elle est sujette au mouvement, aux articulations ; les séparations n'ont pas de raison d'être : affirmation valable pour la société de l'ancien régime comme pour un monde où la division sociale n'est pas ce qui importe, par rapport à un autre clivage, évoqué plus loin, celui de la perte et de la grâce.

- L'ironie d'Hélène

L'un des charmes vénéneux du récit de l'hôtesse réside dans l'attitude de Mme de La Pommeraye, notamment lorsqu'elle feint de pourvoir au bonheur du marquis, tout en faisant avancer son projet de vengeance ; le lecteur du XX^e siècle y voit une préfiguration des personnages des *Liaisons dangereuses*. On note que cette ironie fait souvent réagir Jacques, « une méchante femme » (p. 167), « cette femme a le diable au corps » (p. 171), « la traîtresse ! » (p. 172), etc. ; ces réactions soulignent les passages où Mme de La Pommeraye utilise des expressions de double entente, dans lesquelles le sens censé être caché ne l'est plus vraiment (par exemple, « Vous pourriez vous tromper ! », lancé au marquis à propos du projet de mariage avec Mlle Duquënoi !), et qui la montrent tellement certaine de l'aveuglement du marquis qu'elle peut laisser voir la vérité de son action sans se trahir.

Le film conserve cette caractéristique de l'énonciation du personnage. Mais l'ironie d'Hélène s'avère d'une portée plus générale : lorsqu'elle propose à Mme D. une vie plus digne, elle répond à celle-ci, qui lui a dit qu'elle est un ange : « Je suis un ange, Agnès est un ange. Nous sommes tous des anges. » Quand le mariage avec Jean apparaît comme la seule solution, et qu'Agnès craint que personne ne se gêne pour révéler à son mari son passé, elle la rassure : « Les gens ne sont pas des criminels, Agnès. » Cette position d'Hélène s'apparente à du cynisme : elle fait voir son indifférence à la souffrance infligée à autrui lorsque le mensonge se révèle ; elle décide ainsi de se placer hors des lois morales auxquelles se soumettent les autres. Cela renvoie à un profond désespoir, à une perception d'un monde privé de ses lois morales.

- Le point de vue d'Agnès

Après le récit de l'hôtesse, le Maître intervient de façon vigoureuse pour critiquer un choix narratif : « Je n'ai point du tout été satisfait de cette fille. [...] Je l'ai vue se prêter sans répugnance à cette longue horreur », dit-il à propos de Mlle Duquënoi. Il propose sa solution : « Si vous vouliez que cette jeune fille intéressât, il fallait lui donner de la franchise et la montrer victime innocente et forcée. [...] Il fallait préparer ainsi le raccommodement de cette femme avec son mari. » Effectivement, l'intériorité de ce personnage n'apparaissait pas dans la narration de l'hôtesse ; fidèle à son programme d'antiroman, le texte n'omet pas d'introduire une distance possible par rapport à l'illusion romanesque en faisant remarquer un choix narratif opéré dans le récit.

Le film s'inscrit dans cette suggestion d'un autre choix : il donne de l'importance au personnage d'Agnès, en permettant au spectateur l'accès à son point de vue ; le film intègre le commentaire du Maître dans sa « banque de

données » de la fable. Il fait voir à la fois la dénégation et l'acceptation, la lutte entre le refus et la soumission. C'est par exemple la tentative d'Agnès de trouver son indépendance par un travail, ou bien la remise d'une lettre à Jean, dont la teneur n'est pas révélée complètement au spectateur, mais dont on peut deviner qu'elle suggère l'éloignement (on ne voit à l'image que : « Je ne suis pas courageuse. Je vous écris ce que jamais je n'oserai vous dire... »). Ce sont aussi les nombreux dialogues, qui montrent la résistance d'Agnès à la volonté de sa mère et d'Hélène. Cette résistance s'avère assez générale : les premières paroles du personnage dans le film ont pour objet d'adresser des reproches à sa mère, puis de critiquer les hommes qui lui envoient des fleurs ; Mme D. lui fera remarquer : « Tu es très méchante ce soir, Agnès... ». Quelques plans plus tard, on voit Agnès écraser une cigarette sur la joue de l'homme avec lequel elle danse, et qui répond par une gifflée. Cette résistance se poursuivra face à Hélène, à sa mère et à Jean. Et la lutte d'Agnès rencontre des obstacles non seulement dans le monde extérieur, mais aussi avec sa fragilité physique. Elle préfigure le personnage d'un autre film de Bresson, *Mouchette* : elle se définit par une innocence (le prénom évoque *l'École des femmes* de Molière) qui lui interdit d'accepter le monde tel qu'il est, qui lui défend d'en arriver comme d'autres personnages au cynisme. La conséquence en est une lutte qui ne trouve sa fin qu'avec un épuisement extrême, avec la mort : c'est là qu'elle rencontre la sérénité, la douceur, l'apaisement et, enfin, l'espoir. On ne pouvait aller plus loin dans la consigne donnée à travers l'« intervention du maître d'une d'Aisnon « victime ».

3 – L'univers personnel d'un cinéaste

S'il n'est pas totalement encore affirmé, il s'exprimera plus complètement ensuite, notamment dans *Un condamné à mort s'est échappé* et *Mouchette*.

Le choix de cette fable ne relève pas d'un hasard : sa structure narrative permet de traiter des thèmes dont on peut s'apercevoir qu'ils sont récurrents dans l'œuvre de Bresson.

- Le thème de la prison

La prison, image ou idée, est présente dans la quasi-totalité des films de ce réalisateur. Le mot est prononcé dans ce film par Agnès, lorsqu'elle découvre l'appartement dans lequel Hélène l'installe avec sa mère : « J'appelle ça une prison. » Hélène emploie l'expression : « Surveillez-là ! », adressée à Mme D. lorsqu'Agnès a accepté les boucles d'oreilles de Jean ; au moment où le mariage est inévitable, elle dit aux deux femmes : « C'est vous qui n'êtes plus libres. » La prison serait donc ici le plan, conçu par Hélène, qui enferme les deux femmes. Mais ce peut aussi être plus général : quand Agnès cherche à s'échapper de la vie qu'Hélène lui a construite, en se procurant un travail qui lui permettrait l'autonomie, elle constate l'échec de sa tentative : « Je me cogne contre un mur. » Elle ajoute : « Est-ce que la vie consiste à porter éternellement le poids d'une erreur qu'on a commise ? [...] Les hommes sont atroces. » De plus, les autres personnages semblent aussi victimes d'emprisonnement : Hélène elle-même rencontre les limites de son existence, avec le constat de la fin de l'amour de Jean ; Mme D. parle de sa vie avant la rencontre avec Hélène comme d'un « cauchemar » ; elle dit à Hélène : « Il n'y a plus rien à faire. » Jean, après la révélation de la véritable identité de sa femme, cherche à fuir Hélène dans sa voiture : il se cogne contre la voiture d'Hélène précisément, et ne parvient pas immédiatement à se dégager. Le matériau filmique souligne souvent cette situation : ce sont les murs blancs de l'appartement d'Agnès et sa mère, mais aussi l'ascenseur (qu'Hélène peut bloquer), les voitures exigües.

Cette insistance, absente chez Diderot, permet de faire se révéler les êtres : la prison est l'épreuve qui permet au personnage de manifester l'étendue et la qualité de sa volonté. Le thème est classique depuis le théâtre de l'Antiquité et du XVII^e siècle. Ici, en résulte une différenciation des personnages. Avec Agnès, la lutte paraît menée avec une certaine constance ; la défaite n'est due qu'à l'existence d'un rapport de forces qui lui est défavorable : elle s'oppose à sa mère qui lui conseille : « Laisse un peu les choses aller toutes seules. » Mais la menace d'Hélène de tout révéler la contraint à accepter le mariage ; elle évoque à deux reprises le « fil qui vous mène toujours là où il faut » et qu'il faut « suivre ». Elle prête à Jean un parapluie, qui « a essuyé tous les orages », comme si les moyens dont elle se sert pour lutter contre l'infortune étaient communs, banals, simplement humains.

Avec Hélène, le combat est beaucoup plus déterminé : la parole « Je le vengerai », accompagnée par un redressement du corps, amène un bruit de claquettes, avant que l'image ne montre le cabaret dans lequel Agnès danse, comme si Hélène se donnait une position de demiurge. Cette parole n'a pas le statut de réplique puisqu'aucun personnage n'en est le récepteur, mais plutôt d'imprécation, qui place son énonciatrice hors de l'interaction de la parole humaine ; Jean dit, à propos des charmes d'Hélène, que ce ne sont pas « des charmes de femmes, mais de vrais charmes, des charmes de magiciennes », faisant allusion au sens étymologique de ce mot, « pouvoir d'incantation ». Par la suite, on voit comment elle multiplie les obstacles à la réalisation des vœux de

Jean : chez Diderot, c'est le déploiement du libertinage, qui veut faire progresser le désir du marquis par les difficultés rencontrées, puisque le séducteur voit « une douceur extrême [...] à triompher de la résistance d'une belle personne » (Dom Juan, I, 2). Chez Bresson, cela devient aussi la manifestation d'une rigueur implacable, d'une détermination absolue dans la conduite d'un plan.

Dans le cas d'Agnès, le spectateur est le témoin admiratif d'une héroïne cornélienne amenée à se réaliser à travers les épreuves ; par contre, Hélène renvoie à la figure terrifiante du personnage racinien, dont l'acte devient « une force indifférente à son objet », « dépris de son but, déçu », puisque le résultat ne permet pas au personnage de se réconcilier avec lui-même. La comparaison aboutit à la condamnation d'Hélène, être à qui la grâce a manqué, personnage de l'ombre, face à Agnès, dont l'humanité a été révélée par la souffrance, et qui accède à la lumière dans son ascension vers un autre monde à l'approche de la mort. Cette relecture religieuse de l'épisode de Mme de La Pommeraye s'éloigne beaucoup de Diderot : là où le texte du XVIII^e illustre un débat moral sur l'infidélité – la fable de la Gaine et du Coutelet en était une autre illustration – à l'intérieur d'un débat philosophique sur l'instabilité générale du monde (le matérialisme de Diderot affirme le mouvement de l'univers), le film de Bresson met au premier plan l'exaltation d'une volonté qui rencontre la grâce ; alors que l'œuvre source conduit à se demander s'il faut condamner l'exigence de fidélité, l'œuvre transposée condamne l'orgueil qui rend inéligible à la grâce divine (voir *les Anges du péché*, film précédent du même réalisateur).

- Le thème du mystère de l'être

Avec Diderot, la différence entre l'être et le paraître apparaît chez les personnages seulement lorsque les conventions sociales l'exigent, ou bien lorsque cela est nécessaire à l'accomplissement de la vengeance. Paradoxalement, le film, qui ne montre que les corps, qui ne fait entendre que les voix, laisse supposer de façon aussi importante une intériorité des personnages. C'est ainsi que la souffrance insupportable d'Hélène est à peine montrée : la position de son corps étendu la suggère seulement ; une parole dont le sens échappe à Jean alerte le spectateur : « Je suis aussi folle que vous. » Sa folie n'est assurément pas de la même nature que celle de Jean ; pour le reste, cette souffrance est dissimulée derrière une froideur hautaine.

Les contradictions d'Agnès donnent aussi à son personnage une certaine opacité : son intériorité apparaît souvent mystérieuse au spectateur ; son revirement par rapport à la perspective du mariage avec Jean est rapide, de « Je m'y refuse ! » jusqu'à l'église, le cheminement intérieur n'est pas mis en évidence.

Même le personnage de sa mère présente avec une certaine obscurité : la fameuse réplique adressée à Jean : « Je ne peux vous recevoir... Entrez... », témoigne d'un débat intérieur, d'une incertitude, d'une interrogation, qui n'ont pas trouvé leur résolution.

En fait, l'intériorité des personnages, bien présente dans le champ de la fiction, est délibérément placée hors cadre : cela apparaît dans l'ensemble de l'œuvre de ce réalisateur. Chaque être a son mystère, il n'est pas réductible à ses paroles ou à son corps. Cela s'apparente à une démarche pédagogique qui conduirait le spectateur à reconnaître la transcendance de l'âme : loin de l'intériorité mise en scène et théâtralisée de Diderot, se dessine ici ce qui fera la force des personnages dans les films ultérieurs de Bresson ; la litote est de règle : quelques signes suffisent à construire l'imaginaire du spectateur, amené à concevoir des sentiments absolus à partir de leurs manifestations les plus minimales, dans un mélange d'incertitude et de certitude entrevue.

Ce n'est pas sans rapport avec le thème de la prison évoqué plus haut : les personnages sont emprisonnés dans une enveloppe corporelle qui minimise l'expression des sentiments, qui interdit la communication ; le sens n'investit que faiblement la réalité matérielle et concrète de l'existence ; l'image est occupée par des « modèles » (expression de Bresson, par opposition aux « acteurs » soumis à l'art dramatique, toujours signifiant) : « sur leur visage, rien de voulu », seulement « l'énigme particulière à tout être vivant. »

- De l'idée à la réalité

Le texte du XVIII^e met assez peu en valeur une potentialité bien présente : Mme de La Pommeraye, par son projet de vengeance, organise la vie d'autrui, la met en scène ; il s'agit bien sûr de la vie des deux femmes, et le texte insiste sur les prescriptions, le « précis de la conduite qu'elles ont à tenir » (p. 146) ; l'autoritarisme, le pouvoir de la femme blessée est bien mis en avant ; on voit moins la réalité de son travail de mise en scène : le film insiste davantage sur cet aspect. Hélène apparaît choisir les décors de la vie des deux femmes, après avoir constaté le délabrement des décors précédents ; elle met en scène les événements : la rencontre à la cascade, le dîner chez elle au cours duquel surviendra « à l'improviste » Jean (elle avait prévu : « Je peux aider le hasard. ») ; elle veille aux accessoires (les boucles d'oreilles), elle écrit les textes (la lettre de refus envoyée par Agnès à Jean) ; elle paraît attentive à la manière dont les rôles sont interprétés : « Elle est en train de faire du sublime, de se perdre et de gâcher tout. » On le constate : Hélène peut figurer dans l'univers du film le travail du réalisateur lui-même ; elle

« organise tout » (comme elle le dit à Jean), et ses « échafaudages » qu'il ne faut pas « démolir » font penser à la construction de l'illusion fictionnelle dont la responsabilité revient au réalisateur.

Par ailleurs, il faut noter que le film met en valeur aussi l'échec de cette mise en scène : la proximité de Jean et Agnès par-delà la barrière sociale ne fait pas partie du plan d'Hélène ; leur effusion marque son échec. La mort possible d'Agnès en est même le signe le plus décisif : on ne peut emprisonner un être, ne serait-ce que parce que sa vie peut échapper ; avant Hélène, Jean a fait la même expérience difficile, avec la longue résistance d'Agnès ; la mère n'a pu non plus enfermer sa fille dans le cercle de sa volonté. Aucun personnage ne se laisse réduite au statut d'objet d'un actant.

Chez Diderot, on approchait de ce thème avec la difficulté à prévoir : l'enchaînement des causes et des effets déjoue les calculs ; Mme de La Pommeraye comme le marquis se trouvent confrontés à un destin « écrit là-haut », et les actions qu'ils se croient libres d'accomplir n'aboutissent pas au résultat escompté. En outre, leur liberté apparaît toute illusoire, puisque l'une est emportée par une passion, l'autre par son désir. Le récit joue son rôle d'illustration de la théorie du déterminisme spinoziste : liberté et prévision sont des illusions, tout est écrit en dehors de la volonté et de la conscience des personnages.

Le film, lui, montre avant tout l'imperfection des mises en scènes humaines ; aucun personnage ne parvient exactement au résultat escompté. Pourtant, les moyens mis en œuvre peuvent être importants : Hélène apparaît particulièrement exigeante et tenace. Mais, comme on l'a vu, autrui ne se réduit pas à son enveloppe physique : cette part mystérieuse, cachée, est difficile à connaître, donc difficile à maîtriser.

On peut encore imaginer que le film porte en lui les traces des conditions de sa réalisation : Godard affirme souvent que ses films sont des documentaires de leurs propres tournages ; ici, le témoignage de Paul Guth montre à quel point le réalisateur connut des difficultés à faire aboutir son projet : ce sont des problèmes matériels (pénuries en tout genre, manque d'argent, coupures d'électricité : un film « arraché à la guerre », dit Paul Guth), mais aussi la résistance de Maria Casarès, comédienne de théâtre, rétive aux exigences de simplicité et de rigueur du réalisateur. De plusieurs façons, cette œuvre manifeste le combat d'une volonté humaine, dont toute la force ne peut cependant pas parvenir à abolir les obstacles. Le Clézio parle de son « désir de vérité », de son « obsession pour la perfection », de son « combat incessant contre les compromissions et la vulgarité ».

4 – Analyse de séquences

- La visite d'Hélène à l'appartement de Port-Royal

Texte de Diderot p. 169 :

« Sa lettre fut accompagnée d'un écrin de riches pierreries.

Les trois femmes tinrent conseil. La mère et la fille inclinaient à accepter ; mais ce n'était pas là le compte de Mme de La Pommeraye. Elle revint sur la parole qu'on lui avait donnée ; elle menaça de tout révéler ; et au grand regret de nos deux dévotes, dont la jeune détacha de ses oreilles des girandoles qui lui allaient si bien, l'écrin et la lettre furent renvoyés avec une réponse pleine de fierté et d'indignation. »

Problématique : le savoir du spectateur, égal à celui d'Hélène, supérieur au savoir des personnages manipulés (Agnès et sa mère), ce qui permet de distinguer deux points de vue :

- sur le pouvoir d'Hélène (habillée de noir, son intrusion établit le silence ; de nombreuses injonctions ; se déplace comme si elle était chez elle, ce qui est d'ailleurs le cas),
- dans le savoir d'Agnès : sa générosité apparente (le code des valeurs de la charité et de la respectabilité),
- dans le savoir du spectateur : son projet de vengeance (retarder le plus possible l'expression d'une acceptation par Agnès de l'amour de Jean, afin d'amener ce dernier au point le plus extrême de son désir ; c'est l'immoralité absolue).
- dans le cynisme du mensonge et de l'ironie : « La réussite approche... » Quelle « réussite » ? La rédemption d'Agnès, ou l'aliénation de Jean dans son désir ?
- sur l'enfermement d'Agnès (habillée en clair, soumise, mais aussi résistante : un geste prématuré pour refermer la porte ; réplique répétée : « Vous vous trompez. » ; se protège ensuite par la fuite dans la profondeur de l'espace, et bruit de la porte refermée qui claque – pourrait préfigurer sa disparition à la fin du film ?),
- dans le savoir d'Agnès : ce sont les hommes qui sont « atroces » ; les privations, la soumission à Hélène sont des maux nécessaires pour échapper à leur malfaisance ; mais sa disparition du champ peut laisser entrevoir une réprobation profonde du pouvoir d'Hélène,
- dans le savoir du spectateur : le mensonge d'Hélène, la manipulation : Agnès jouet d'une mise en scène.

Le manque de savoir d'Agnès rend encore plus dramatique sa situation : son ignorance est à l'origine de son emprisonnement (là où chez Diderot, il y a expression d'un rapport de force), elle devient élément tragique.

- La révélation après le mariage

Texte de Diderot p. 175 :

« L'HÔTESSE : [...] Le lendemain, Mme de La Pommeraye écrivit au marquis un billet qui l'invitait à se rendre chez elle au plus tôt, pour affaire importante. Le marquis ne se fit pas attendre.

On le reçut avec un visage où l'indignation se peignait dans toute sa force ; le discours qu'on lui tint ne fut pas long ; le voici : "Marquis, lui dit-elle, apprenez à me connaître. Si les autres femmes s'estimaient assez pour éprouver mon ressentiment, vos semblables seraient moins communs. Vous aviez acquis une honnête femme que vous n'avez pas su conserver ; cette femme, c'est moi ; elle s'est vengée en vous en faisant épouser une digne de vous. Sortez de chez moi, et allez-vous en rue Traversière, à l'hôtel de Hambourg, où l'on vous apprendra le sale métier que votre femme et votre belle-mère ont exercé pendant dix ans, sous le nom de d'Aisonn."

La surprise et la consternation de ce pauvre marquis ne peuvent se rendre. Il ne savait qu'en penser ; mais son incertitude ne dura que le temps d'aller d'un bout de la ville à l'autre. Il ne rentra point chez lui de tout le jour ; il erra dans les rues. »

Problématique : l'opposition de deux volontés :

- la volonté d'Hélène :
 - ▶ sa détermination se mesure au souci de marquer des étapes : dans la séquence précédente (les félicitations à l'église après la cérémonie), Hélène a commencé à laisser entrevoir la vérité : « J'ai peur de m'être complètement trompée sur cette petite. » Elle crée l'inquiétude, la souffrance, avant la révélation ; la réussite de son plan suppose patience, maîtrise du temps,
 - ▶ elle manifeste ensuite de la sérénité, feignant de ne pas remarquer le choc des carrosseries (pourtant bien mis en valeur par un mouvement de caméra), laissant à Jean le soin de l'appeler, puis d'insister pour obtenir l'explication : elle paraît sûre de ce qui va se passer ; puis, elle dévoile sans ménagement la vérité : « Rien de plus simple : vous avez épousé une grue ! » Pas d'euphémisme, pas de périphrase, à la différence de Diderot ; aucune compassion : une figure du mauvais vouloir, ce que l'apparence (costume noir, toque noire) accentue,
 - ▶ elle s'affirme : « On dirait que vous ne savez pas ce que c'est qu'une femme qui se venge. » La modalité négative laisse entendre l'étendue de sa détermination, que Jean ne soupçonnait pas ; mais il n'y a plus, comme chez Diderot, l'objectif d'une éducation nécessaire des hommes (« Si les autres femmes s'estimaient assez pour éprouver mon ressentiment, vos semblables seraient moins communs. ») ; cette vengeance n'a pas d'autre but qu'elle-même : elle immobilise Hélène ; une fois la vengeance établie et révélée, Hélène apparaît sans projet, sans avenir,
- la volonté de Jean :
 - ▶ il est d'abord l'objet de l'action d'Hélène, de sa manipulation : une volonté de savoir, provoquée par l'inquiétude qu'Hélène a instillée en lui ; il insiste alors pour qu'elle lui réponde ; puis Hélène lui conseille de retourner auprès d'Agnès : Jean commence à le faire, mais Hélène évoque la présence en foule des anciens amants d'Agnès (soulignée sur la bande son par des rires d'hommes), et Jean rentre à nouveau dans sa voiture. Il réagit ainsi à chaque suggestion d'Hélène. La voiture, avec ses chromes brillants, semble représenter l'étroite prison dans laquelle Hélène, située à l'extérieur, l'a enfermé,
 - ▶ cette défaite n'est pas complète ; la victime se débat : le rugissement du moteur, le crissement des freins, les gestes des mains sur le volant, évoquent une résistance, un bouillonnement, une volonté naissante que ne commande pas Hélène. L'image présente un cadre dans le cadre : c'est Jean qui fait apparaître ou disparaître dans ce cadre le personnage d'Hélène. Finalement, c'est bien Jean qui efface définitivement Hélène de l'image, et elle ne réapparaîtra plus ; son obstination paraît balbutiante, sans calcul ; elle s'affirme dans la souffrance, elle lui permettra de se révéler ensuite comme véritable sujet,
 - ▶ le dernier plan représente le point de vue de Jean : le spectateur se trouve dans la voiture, à ses côtés, partageant son regard ; seul Jean continue à exister, à se mouvoir. Victime, il s'évade, acquiert la liberté qui lui permettra d'affirmer son amour à Agnès ; il a gagné la proximité du spectateur, mais cette victoire peut encore passer inaperçue : on peut aussi sourire de sa gaucherie, de sa situation de faiblesse. Il faut attendre la dernière scène pour être certain de son accomplissement : la litote, l'ellipse, sont à l'origine de l'incertitude ; une scène où Jean reflète la situation de communication

instaurée par le film : les signifiants du « cinématographe » (que Bresson oppose au « cinéma », assimilé à du théâtre filmé) sont opaques, ambivalents, gardent une part de mystère.

BIBLIOGRAPHIE

- Revue L'Avant-Scène Cinéma n° 196, 15 novembre 1977 (découpage du film).
- Guth Paul, *Autour des Dames du Bois de Boulogne : journal d'un film*, Coll. Ramsay poche cinéma n° 67, Ed. Ramsay, 1989.
- Bresson Robert, *Notes sur le cinématographe*, Coll. Folio n° 2705, Ed. Gallimard, 1995.