

Transcr(é)ation



Mouchette ou le troisième oeil

Le cinématographe de Robert Bresson sous le pinceau de Jean Vimenet

Mouchette or the third eye

Robert Bresson's cinematograph under the brush of Jean Vimenet

Pascal Vimenet

Volume 5, numéro 1, 2024

De la toile à l'écran : de multiples « manières d'être »
From the canvas to the screen: Multiple "ways of being"

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1113884ar>

DOI : <https://doi.org/10.5206/tc.v5i1.20535>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Western Libraries, University of Western Ontario

ISSN

2816-8895 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vimenet, P. (2024). Mouchette ou le troisième oeil : le cinématographe de Robert Bresson sous le pinceau de Jean Vimenet. *Transcr(é)ation*, 5(1), 1–39. <https://doi.org/10.5206/tc.v5i1.20535>

Résumé de l'article

Cette étude se propose de soumettre un cas de figure très singulier, analysé ici pour la première fois. En 1966-1967, le peintre français Jean Vimenet incarne, pour *Mouchette*, film de Robert Bresson, l'un des rôles principaux, celui du garde-chasse Mathieu. De l'expérience éprouvante du tournage va naître, sous forme de dessins, de toiles et de pierres peintes, ce que Vimenet appellera le « portrait d'un film ». Cette série, unique dans l'histoire de la peinture moderne et contemporaine, interroge la dialectique qui se met en place entre le travail filmique de Bresson et le travail graphique et pictural de Vimenet. Au-delà, elle engage à comprendre les transmutations et les codifications esthétiques qui vont en naître. Vimenet, en « cherchant » Bresson, découvre « le monde fantastique du cinéma jamais abordé en peinture ». Sa quête le pousse à renouer avec la problématique ancienne de la représentation de la lumière diurne, modifiée par la présence de puissants projecteurs modernes. Et, focalisant son travail autour du regard, de l'œil, du plan, de la composition du cadre et du chromatisme, il en vient à exposer, picturalement, toute la mécanique bressonienne. Du troisième oeil à la rhétorique cinématographique, de la force et de la forme à la lumière et aux valeurs colorées, et comme en écho à certaines remarques de Gilles Deleuze et de Jacques Aumont, les deux disciplines s'observent en chiens de faïence.

© Pascal Vimenet, 2024



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Mouchette ou le troisième œil – Le cinématographe de Robert Bresson sous le pinceau de Jean Vimenet

PASCAL VIMENET

Université Toulouse – Jean Jaurès

RÉSUMÉ

*Cette étude se propose de soumettre un cas de figure très singulier, analysé ici pour la première fois. En 1966-1967, le peintre français Jean Vimenet incarne, pour *Mouchette*, film de Robert Bresson, l'un des rôles principaux, celui du garde-chasse Mathieu. De l'expérience éprouvante du tournage va naître, sous forme de dessins, de toiles et de pierres peintes, ce que Vimenet appellera le « portrait d'un film ». Cette série, unique dans l'histoire de la peinture moderne et contemporaine, interroge la dialectique qui se met en place entre le travail filmique de Bresson et le travail graphique et pictural de Vimenet. Au-delà, elle engage à comprendre les transmutations et les codifications esthétiques qui vont naître. Vimenet, en « cherchant » Bresson, découvre « le monde fantastique du cinéma jamais abordé en peinture ». Sa quête le pousse à renouer avec la problématique ancienne de la représentation de la lumière diurne, modifiée par la présence de puissants projecteurs modernes. Et, focalisant son travail autour du regard, de l'œil, du plan, de la composition du cadre et du chromatisme, il en vient à exposer, picturalement, toute la mécanique bressonienne. Du troisième œil à la rhétorique cinématographique, de la force et de la forme à la lumière et aux valeurs colorées, et comme en écho à certaines remarques de Gilles Deleuze et de Jacques Aumont, les deux disciplines s'observent en chiens de faïence.*

Mots clés : *Robert Bresson · Jean Vimenet · modèle · troisième œil · cadrage · forme*

En guise de prologue : sur Jean Vimenet

À la fin 1966, Robert Bresson commence le tournage de *Mouchette*, adapté du roman *Nouvelle histoire de Mouchette* (Georges Bernanos, 1937). Le tournage a lieu en France, principalement dans le Vaucluse dans le village de Gargas et dans les Alpes-de-Haute-Provence dans le village de Reillanne, du 12 septembre au 5 novembre 1966. Il sera complété, début 1967, par une reprise d'enregistrement du son pour la postsynchronisation du film. Le film, produit par Anatole Dauman, est présenté en avant-première à Paris le 14 mars 1967 et sort en salles en France le 28 mars. Le critique et écrivain Claude Mauriac, notamment, le considère comme le chef-d'œuvre du cinéaste.

Comme à son habitude, Bresson engage pour sa mise en scène des personnes non professionnelles. Le personnage de Mouchette est interprété par la jeune Nadine Nortier ; sa mère, par l'écrivaine franco-canadienne Marie Cardinal¹ ; son père, par l'acteur et metteur en scène canadien Paul Hébert ; le braconnier Arsène, par le maçon Jean-Claude Guilbert ; la femme du garde-chasse, par l'écrivaine Marie Susini² et le garde-chasse Mathieu, par le peintre Jean Vimenet (1914-1999).

Ce dernier, durant ses jeunes années, est l'un des rares collaborateurs du peintre Édouard Vuillard. En 1938, à la demande de Vuillard, il a exécuté le report aux carreaux de la fresque *La Paix protectrice des Muses*, commanditée par la Société des nations (SDN). Édouard Vuillard voudrait présenter Vimenet à Pierre Bonnard. Édouard Vuillard et Pierre Bonnard, avec Félix Vallotton sans doute, sont rétrospectivement considérés comme les « modernes » du groupe des nabis qu'ils ont contribué à fonder et dont ils font partie. Mallarméens, ils veulent rendre compte du caractère vivant du monde par des expressions picturales dont les maîtres mots convoquent des sensations visuelles, des orchestrations chromatiques et des suggestions associées. Pierre Bonnard exerce alors une influence incontestable sur ses coreligionnaires, y compris Chaïm Soutine que Vimenet fréquente assidûment avant-guerre. Vimenet est attentif à son temps et s'inscrit implicitement, dès le départ, dans sa modernité. Début 1939, il signe une huile titrée *Hommage à Picasso*.

¹ Le fonds d'archives de Marie Cardinal est conservé au centre BAnQ Vieux-Montréal de la Bibliothèque et Archives nationales du Québec. Marie Cardinal fait partie des personnes initiatrices de la création du Syndicat des écrivains de langue française (SELF) en 1976.

² Marie Susini a été membre du jury du prix Femina de 1971 à 1993 et du jury du Prix littéraire France-Canada.



Jean Vimenet, *Hommage à Picasso*, huile sur toile, 1939

Mais la mobilisation de Vimenet en septembre 1939 puis le décès d'Édouard Vuillard le 21 juin 1940 brisent ce rêve d'une rencontre de Pierre Bonnard (mort en 1947). Parallèlement à sa carrière de peintre, Vimenet est, depuis 1937, un ami du réalisateur Paul Grimault et de nombre des protagonistes de la bohème artistique qui l'entoure (les frères Prévert, Roger Vitrac, Maurice Baquet, Django Reinhardt, Henri Crolla, Consuelo de Saint-Exupéry, Alexandre Trauner, Robert Doisneau, Henri Alekan, Francis Lemarque, Brassai, etc.). À partir de 1937-1938, Vimenet va collaborer à la quasi-totalité des dessins animés de Grimault, en qualité d'animateur et, pour certains des films, de responsable de la couleur.

Dès la fin des années 1930, quelque chose « fait cinéma » dans sa peinture. Les recherches sur le mouvement qu'impose le travail de l'animation, les figurations qu'il fait dans les films *Occupe-toi d'Amélie* (Claude Autant-Lara, 1949) ou *Enrico cuisinier* (Paul Grimault, 1956), le travail de décor qu'il y exécute, son amitié avec André Bac, l'un des grands opérateurs du cinéma français de l'époque, sa connaissance de Gilles Margaritis, qui a notamment joué dans *l'Atalante* (Jean Vigo, 1934), ou encore ses amitiés avec Henri Alekan ou Alexandre Trauner n'y sont probablement pas étrangers. La vibration du milieu cinématographique agite déjà la surface de sa peinture.

Cette vibration s'amplifie après-guerre, à Paris d'abord, où, fait du hasard, l'une des premières femmes agrégées de lettres en France, Marthe Romans, lui propose de dessiner, sous forme de ce qu'on appellerait aujourd'hui un roman

graphique, la « vie de chien » de Charlie Chaplin pour le *Libération* fondé par Jean Cavaillès et Emmanuel d'Astier de la Vigerie. Cette vibration s'accroît ensuite au contact de la terre algérienne qui l'accueille de décembre 1952 à décembre 1954, pour le Prix de peinture Abd el-Tif dont il est lauréat avec le peintre Pierre Parsus. La peinture de Vimenet s'y épanouit et s'y solarise, s'affranchissant de ses héritages revendiqués – de Delacroix à Cézanne, de Vuillard à Matisse – et les faisant fructifier. L'artiste se sait moderne. L'œuvre devient protéiforme. Elle est soumise à la tentation de plus en plus violente de déborder de son propre cadre. Elle anticipe formellement son devenir, en phase presque parfaite avec le mouvement intérieur d'une société que Vimenet perçoit lucidement : au bord de l'explosion. L'expérience algérienne constitue un véritable électrochoc. Plusieurs toiles tourmentées, oscillant entre pulsions de vie et de mort, en naissent à son retour, tour à tour exaltées de lumière irradiante ou d'ombres menaçantes, sans cesse déconstruites-reconstruites par un jeu savant de prismes-touches : tableaux solaires du *Pré de Mondollot* (1956), de la *Campagne autour de Mondollot* (1959), ou du *Jardin* (1959) associés aux tableaux de désolation que sont *Le Soleil noir de John Parker* (1959), réaction à un scandale raciste aux États-Unis, ou *La Guerre d'Algérie* (1960-1961), cri de révolte contre l'injustice et l'horreur de la guerre.



**Jean Vimenet, *Sans titre [La Campagne autour de Mondollot]*,
huile sur toile, 1959**

En 1966, Vimenet vient de participer à Paris à quatre expositions collectives (1962, 1964, 1965) galerie Villand & Galanis et Galerie Cinq-Mars. Sur les cimaises de celles-ci, il y côtoie les grands noms de l'époque (Picasso, Braque, Chagall, Matisse, Miró) et se retrouve en compagnie de tous ceux qui constitueront dans les futurs ouvrages d'histoire de l'art ce qui a été rétroactivement baptisé par la critique « nouvelle école de Paris », « nouvelle figuration » et « abstraction lyrique ». Ce trajet rétroactif, brièvement brossé, a son importance pour saisir la sensibilité extrême de Vimenet et comprendre la nature de l'expérience picturale qu'il va faire au contact du tournage de *Mouchette* et son enjeu plastique.

J'approcherai cette expérience en sept temps pour mettre en exergue la dialectique qui s'enclenche entre le travail filmique de Bresson et le travail graphique et pictural de Vimenet, et comprendre les transmutations et les codifications esthétiques qui vont en naître. Deux temps pour le contexte bressonien et la perception du tournage par le peintre ; un temps pour accompagner celui-ci dans ses recherches initiales ; quatre temps pour analyser les spécificités de cette création unique (troisième œil ; regards ; place du cliché ; lumière et chromatisme).



Jean Vimenet, *La Guerre d'Algérie*, huile sur toile, Mondollot, 1960-1961

Préparatifs bressoniens

Du côté de Robert Bresson, du fait de sa notoriété, il est moins nécessaire de contextualiser *Mouchette*. Néanmoins, il est utile de se souvenir que Bresson, avant de devenir réalisateur, a voulu être peintre et que, selon Michel Estève³, il a regretté, trente ans après ses débuts dans le cinéma, d'avoir été obligé d'abandonner la peinture, disant « combler un vide » en faisant du cinéma. Et la définition qu'il élabore progressivement au début des années 1950 pour désigner l'acteur⁴ en tant que « modèle » : « Il ne faut pas jouer, ni un autre ni soi-même. Il faut aplanir l'acteur, le faire mourir⁵. » Cette opération comme il le dit explicitement d'*aplanissement* ou d'*aplatissement* du « comédien » n'est évidemment pas anodine au regard de la peinture, puisque le modèle y est central et que la question de la planéité est l'une de celles qui taraude la peinture du XX^e siècle. Il en a une conscience aiguë : « On voit que cette conception de l'acteur de cinéma, qui est très loin de la conception habituelle de l'acteur de théâtre, offre des analogies avec l'idée qu'on pourrait se faire du modèle d'un sculpteur ou d'un peintre⁶. » Il complète son propos : « J'élimine la pose, parce que je ne veux pas [que les acteurs] posent justement : je veux qu'ils soient intacts, vierges et qu'ils me donnent de l'inconnu » (*Ibid.*, p. 303). D'autre part, comme en peinture, et notamment celle des nabis, le cinéma de Bresson joue de sensations visuelles très choisies, très cadrées et des suggestions qu'elles peuvent provoquer ainsi que du mystère qu'elles recèlent et entretiennent. Dans l'autre célèbre adaptation qu'il a faite auparavant de *Journal d'un curé de campagne* (Georges Bernanos, 1951), l'influence des règles de composition picturale, la présence d'une plastique iconique définissent à l'évidence l'esthétique du film. Dans *Lancelot du Lac* (1974), lorsque Guenièvre se lave, il cite une Vénus à la toilette. Et pour son premier film, *Affaires publiques* (1934), Bresson demande à son ami, le peintre Pierre Charbonnier, d'être son décorateur – rôle qu'il tiendra pour le cinéaste jusqu'en 1974, tout en ayant lui-même réalisé deux films d'animation, dont *La Fortune enchantée* (1936).

³ Michel Estève, *Robert Bresson*, Paris : Seghers, 1974, p. 123-126.

⁴ Le terme « acteur » est ici, et dans plusieurs passages, employé strictement au masculin en conformité avec la dénomination alors choisie par Bresson.

⁵ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe* (1995), Paris : Gallimard, « Folio », 2023, p. 68.

⁶ Robert Bresson, *Robert Bresson, entretiens rassemblés par Mylène Bresson*, Paris : Flammarion, 2013, p. 57.

Il faut aussi prendre en compte le processus de mise au point des castings des films de Bresson. Jacques Kébadian, assistant du réalisateur sur *Mouchette*, évoque, en 2000, la manière dont il procédait avec Bresson :

Il faudrait, dans un premier temps, nuancer l'image de l'acteur amateur vierge, qui ne demanderait qu'à être modelé par le maître. Il ne s'agit pas – dans l'« économie bressonienne » – de trouver des comédiens dans la rue, comme cela s'était produit dans le néoréalisme italien, du moins au début. [...] On allait parfois en tâtonnant, on regardait des photos, on en parlait à des amis qui en parlaient à d'autres... avant d'organiser la rencontre⁷.

En l'occurrence, le choix initial de Vimenet repose sur une suggestion de Marie Cardinal. Il a une « gueule » et une présence physique. Bresson est toujours à la recherche d'un visage qui « n'est que l'empreinte privilégiée de l'être, la trace la plus lisible de l'âme⁸ ». Il ne cherche pas « chez l'acteur amateur à capter une hypothétique "authenticité" du quotidien ; ce qui l'intéresse c'est l'accès – par le biais de l'acteur – au monde de la spiritualité⁹ ».

Examinez les visages des actrices et acteurs de Bresson : tous sont singuliers, faciès un peu émaciés suggérant des caractères. Marie Cardinal, dans *Cet été-là*¹⁰ (1967), y fait écho, chroniquant avec précision les circonstances de sa rencontre avec Bresson et son équipe, les auditions préalables et le tournage lui-même. Son premier essai a lieu le 29 juillet 1966 dans un studio situé « dans une petite rue qui longe le Muséum d'histoire naturelle » (*Ibid.*, p. 43). Devant une caméra contrôlée par Jacques Kébadian, elle doit dire un texte de Jean Giraudoux, *Le Film de Béthanie, texte des « Anges du péché », d'après le scénario de R.L. Bruckberger dominicain, Robert Bresson et Jean Giraudoux (1944) – appris par cœur*. Dans ce passage, utilisé à maintes reprises par Bresson pour ses essais, sœur Anne-Marie pose une énigme à sœur Dominique : « Vaut-il mieux avoir de la poussière sur ses

⁷ Jacques Kébadian, « Éloge de la sensation », *Cahiers du cinéma*, « Hommage à Robert Bresson », n° 543, février 2000, p. 18. Kébadian fait allusion aux films *Au hasard Balthazar* (1966) et *Mouchette* (1967).

⁸ André Bazin, « Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson », *Cahiers du cinéma*, n° 3, juin 1951, p. 13 ; repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Cerf, « 7^e Art », 1994, p. 116.

⁹ Xavier Bittar, « Derrière les "modèles" amateurs de Robert Bresson : l'exemple de François Leterrier », *Double jeu*, n° 15, 2018, p. 13-23.

¹⁰ Marie Cardinal, *Cet été-là*, en annexe scénario de Jean-Luc Godard *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (sur un argument de Catherine Vimenet), [1967], Paris : Nouvelles Éditions Oswald, « Le Livre de poche », 1979.

meubles ou sur son âme ? » Bresson lui donne la réplique : « D'où vient cette question ? ». « Mère Saint-Jean prétend qu'un peu de "poussière"... ». « Arrêtez, ce n'est pas "prétend", c'est "estime". "Prétend", c'est dans la réplique suivante. Vous n'avez pas appris votre texte ? » (*Ibid.*, p. 45-46) Le ton est donné. Cardinal a la dent dure : « Moi qui m'attendais à aider un apôtre, je découvre un négrier » (*Ibid.*, p. 47). Mais l'essai est concluant, Bresson la voit en mère de Mouchette, elle est prise. Ce qui ne sera pas le cas du candidat suivant... le peintre Robert Lapoujade, sollicité pour le rôle du garde-chasse. Cardinal décrit son « massacre : dix-huit prises sur un seul mot, sans compter les répétitions entre les prises » pour s'entendre dire à la fin : « Il ne faut pas avoir d'accent [Lapoujade avait un léger accent du Midi] [...]. Ce n'est pourtant pas difficile... » (*Ibid.*, p. 48) Quelques jours plus tard, lorsque la production rappelle cependant Robert Lapoujade pour le solliciter pour un autre essai, celui-ci, selon sa fille Christine Lapoujade, éconduit fermement son interlocuteur. Si, dans la foulée, Cardinal suggère à Jacques Kébadian de solliciter Vimenet, il est tentant de penser que sa profession de peintre n'a peut-être pas été étrangère à la décision de Bresson de lui proposer alors le rôle. Dès cet instant, peinture et cinéma s'observent en chiens de faïence, ce qui n'est pas pour déplaire à Bresson.

Jean Vimenet, lors des essais, a subi le même traitement que Robert Lapoujade et les autres candidats. Il est cependant retenu¹¹ et, comme pour Marie Cardinal, Bresson refait des essais, en costumes cette fois. Elle s'en gausse :

Avec Godard [elle vient de faire un essai aussi avec lui], nous étions plutôt dans le genre intellectuel de gauche, ici c'est le patronage. On se croirait dans une réunion de scouts qui se préparent à partir en camp. Nous essayons nos costumes [...]. Bresson a l'air très content (Cardinal, 1979, p. 61-62).

L'essai de Vimenet a lieu le mercredi 31 août. Il travaille un extrait de texte du scénario de *Mouchette*, figurant, dans le plan de tournage, sous les numéros de plans 341-344. La scène se situe après le viol de Mouchette.

¹¹ Il aura ensuite trois rôles dans des courts métrages de prise de vues réelles en 1971 (*Le Parapluie de l'éléphant de mer*, Pierre Zucca ; *Fantorro*, Jan Lenica ; *Plage privée*, Jean-François Laguionie) et ce dernier, principalement réalisateur de films d'animation comme Lenica, fera de Jean Vimenet le "modèle" de son personnage principal en papier découpé d'*Une bombe par hasard* (1969).

L'expérience du tournage de *Mouchette*

Pour Jean Vimenet, le vrai tournage commence le lundi 12 septembre, à 8h30, à une quinzaine de kilomètres d'Apt. Il durera cinquante-cinq jours. À Hubert Arnault, Vimenet confie : « Cela a été tout de suite une épreuve parce qu'il y avait du texte à dire. [...] Bresson sait exactement ce qu'il veut [...] : pas d'intonations, un débit monotone, articuler sans que ce soit articulé. [...] J'étais mort de trac. Ce n'est pas mon métier¹². »

Le tournage va se révéler houleux. Comme Marie Cardinal et nombre d'autres comédiennes et comédiens¹³, Vimenet dit la rudesse de tourner avec Robert Bresson, l'épreuve physique et psychique que le réalisateur impose :

Par exemple [...], une scène à l'intérieur de la maison du garde-chasse a été une épreuve d'une journée. J'ai dit je ne sais combien de fois les mêmes phrases, les mêmes mots. J'avais la bouche sèche. À un moment, je n'en pouvais plus, je ne pouvais plus articuler et je n'osais pas trop le dire [...]. J'étais resté debout à ma place dans mes marques. Alors l'assistant de Bresson s'est aperçu que j'avais la bouche sèche. [...] Et l'on m'a apporté un verre d'eau [...]. Bresson a dit : « Alors vous y êtes, c'est fini ? » J'ai donc bu le verre d'eau, j'ai rendu le verre, et on a recommencé. Au bout de cinq minutes de nouveau, je n'en pouvais plus, j'avais presque de l'écume aux lèvres. J'étais complètement desséché, complètement à plat. Alors là, brusquement, j'ai eu conscience que cela allait un peu loin. Bresson m'a alors dit : « Vous avez peut-être envie de vous détendre ? » Je lui ai répondu : « Non, j'ai envie de taper sur quelqu'un. » Je ne sais ce qu'il a pensé. On tournait au-dessus d'Apt dans une ferme. Il y avait là des gosses et un ballon dans la cour. Il a pris le ballon et m'a dit : « Venez, on va faire une partie de ballon. » Et sur la route, au-dessus d'Apt, Bresson a joué au ballon. Deux électriciens s'étaient mêlés à nous. C'est une chose unique,

¹² Jean Vimenet dans Hubert Arnault, « Apparence de Robert Bresson, entretien avec Jean Vimenet », *Image et son*, n° 210, novembre 1967, p. 58-72. Le titre de l'article est suivi d'un exergue citant l'un des poèmes préférés de Jean Vimenet, un poème de Jacques Prévert : « Être ange / C'est étrange / Dit l'ange / Être âne / C'est étrange / Dit l'âne » (*Fatras*, « Être ange c'est étrange », Paris : Gallimard, 1966).

¹³ Anne Wiazemsky, *Jeune Fille*, Paris : Gallimard, 2007. Dans ce livre, la petite-fille de François Mauriac, ancienne égérie et épouse de Jean-Luc Godard, narre sans complaisance l'expérience du tournage du précédent long métrage de Robert Bresson, *Au hasard Baltazar* (1966).

paraît-il, dans les tournages de Bresson. C'est la première fois que Bresson jouait au ballon¹⁴.

En consultant les trente et une feuilles de service conservées par Vimenet, on lit à la fois la méticulosité de la préparation de tournage ainsi que les exigences impliquées par chaque scène. Les techniciens quittent presque invariablement l'hôtel du Louvre à Apt entre 7h00 et 7h30. Dès le troisième jour de tournage, la feuille de service porte un raturage : Nadine Nortier, Jean Vimenet et Marie Susini doivent être prêts à tourner non à 8h30 mais dès 8h00, à une vingtaine de kilomètres de l'hôtel. Prêts à tourner signifie habillés de pied en cap. On lit, par exemple, pour le neuvième jour de tournage que Nadine Nortier (Mouchette), Jean-Claude Guilbert (Arsène) et Jean Vimenet (Mathieu) doivent chacun être avec leurs vêtements de scène, et les accessoires sont détaillés.

Jean Vimenet témoigne :

Moi, j'étais garde-chasse ; alors, j'avais de grosses chaussettes de laine, de grosses chaussures, une cartouchière, une casquette, une veste de velours, une chemise épaisse. Et c'était à une période où il faisait chaud. Dès le matin, j'étais donc habillé comme cela, j'avais en plus une gibecière et un fusil. À un moment, on m'a dit : « C'est à vous », et je suis arrivé là : c'était pour faire un gros plan d'œil ! C'est tout ce que j'ai fait dans la journée... (*Ibid.*, p. 60)

Par petites touches, le peintre, dans cet entretien, assemble plusieurs anecdotes dont l'ensemble fait sens et restitue l'ambiance et la perception par les « modèles » de ce tournage, une ambiance à couper au couteau également rapportée par Marie Cardinal : « Un plan sur le bébé et Mouchette. Le bébé hurle, il a cinq mois. À un moment, Bresson, exaspéré par les vagissements, se penche sur le grabat du petit, tente de lui mettre les bras sous les couvertures, n'y parvient pas et crie à l'enfant : "Je te dis de cacher tes mains sous les couvertures !" » (Cardinal, p. 79).

Vimenet, de son côté, évoque la souffrance du machiniste qui gravit un talus deux cents mètres plus haut, avec le lourd pied-boule de la caméra, les plans sans cesse recommencés, l'épreuve des deux soirs de tournage pour la scène de bagarre avec le braconnier, au mois d'octobre, passés deux fois couché dans l'eau pendant trois heures : « Au bout d'une heure et demie ou deux heures, Bresson qui, lui, est très frileux [...], est venu se pencher vers moi en me disant : "Vous n'êtes pas trop mal ?" Il y a en lui un certain sadisme. À ce moment-là, il souriait

¹⁴ *Image et son*, n° 210, novembre 1967, p. 62 et 64.

légèrement¹⁵. » Ce témoignage recoupe celui de Maria Casarès au sujet du tournage des *Dames du bois de Boulogne* (1944) : « Je n'ai jamais haï quelqu'un comme j'ai haï Robert Bresson, sur le plateau, car à la ville je l'aime beaucoup. [...] Lui, il nous tuait, doucement, gentiment¹⁶. » Mais Vimenet fait part aussi de son désarroi, de sa difficulté à concevoir l'œuvre filmique en train de s'élaborer : « Nous ne savions absolument pas si cela marchait, si cela ne marchait pas. [...] On passe d'une chose à une autre. On travaille dans le vide. [...] Il y a une image de faite par jour, mais vous ne savez pas où elle va s'insérer¹⁷. »

Cette dernière remarque revêt une grande importance dans le processus pictural qui va suivre. Contrairement à l'expérience cinématographique que Vimenet a pu avoir précédemment – celle des dessins animés avec Paul Grimault, où les scénarios des films étaient connus des principaux protagonistes dont il était, ou celle avec Jacques Colombat, en prise de vues réelles, pour ses rôles, plutôt muets, de Mexicain à vélo (*Western*, 1962) ou d'agent de police (*Les Filous*, 1966) –, l'expérience du tournage de *Mouchette* le confronte à un mystère. Malgré la lecture qu'il avait faite, sans le révéler à Bresson, du roman de Georges Bernanos, il y a quelque chose de voilé, quelque chose qui échappe à sa compréhension.

[Bresson] avait toujours l'air de courir après les images. [...] Il ne me semblait pas possible de faire du cinéma de cette façon-là [...]. Cela avait l'air d'être fait au hasard. Pendant le tournage du film, j'ai pensé que Bresson n'était pas un créateur [...]. À le voir tellement peu sûr de lui, je pensais que tout ce qu'on disait sur Bresson était exagéré (*Ibid.*, p. 61).

Mais quelque chose se produit alors, dans la logique de son expérience, qui est à la fois une réaction de sauvegarde contre les manipulations du réalisateur, un exorcisme salvateur, et une tentative de comprendre son processus de création, si contraire à la fois, apparemment, à celui de la peinture et à celui des films sur lesquels il a travaillé.

¹⁵ *Image et son*, n° 210, Hubert Arnault, ouvrage cité, p. 64. Anne Wiazemsky a une réflexion identique dans son ouvrage cité, p. 156 et 158, lorsqu'elle décrit la gifle magistrale qu'elle reçoit de François lors du tournage du plan 360 d'*Au hasard, Balthazar*. Elle rapporte le commentaire que le chef-opérateur, Ghislain Cloquet, adresse alors à Robert Bresson puis à elle-même : « Ces pratiques sadiques n'ont rien à voir avec le cinéma, Monsieur, dit-il en articulant soigneusement chaque mot de façon à se faire entendre de tous. [À Anne Wiazemsky] [...] Vous avez compris ? Ils sont de mèche ! C'est votre Bresson qui a exigé de François qu'il vous gifle aussi fort ! »

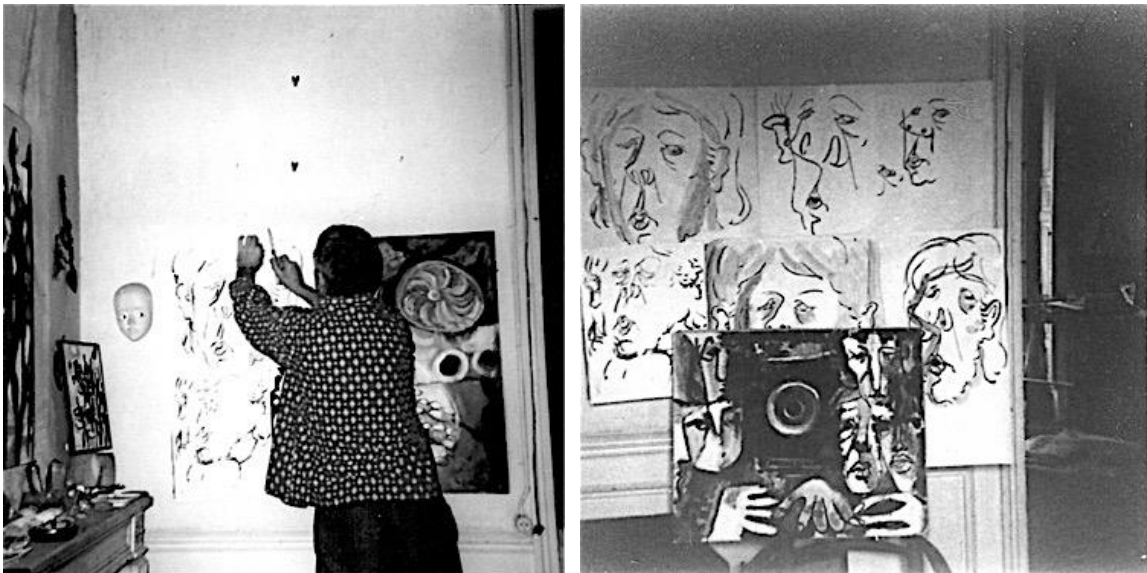
¹⁶ Pierre Cardinal, « Gros plan sur Maria Casarès », *Radio-télévision, cinéma*, n° 426, Paris : Service diffusion et propagande, 16 mars 1958.

¹⁷ *Image et son*, n° 210, p. 64.

[Un jour] je ne me suis plus posé de questions et j'ai commencé à regarder autour de moi. J'ai vu brusquement tout un monde extraordinaire qui s'agitait autour de la caméra. [...] Deux ou trois fois pendant le tournage, j'ai commencé à travailler, à faire quelques toiles ; je me suis aperçu que cela m'emmenait toujours plus loin, me donnait une autre toile, que c'était un thème très pictural, très riche. Le tournage terminé, je suis rentré chez moi, j'ai découvert que cela pouvait être vraiment une chose importante comme point de départ ce que j'avais vu sur le tournage, sur Bresson, avec toutes ses exigences, toutes ses hésitations. [...] J'ai commencé à faire des dessins de Bresson. J'ai essayé de comprendre le personnage. [...] J'ai essayé de savoir pourquoi il arrivait à se mettre tout le monde à dos, qu'est-ce qu'il y avait derrière Bresson, enfin. Et, à force de faire des portraits de lui (ce ne sont pas des portraits formels, c'est l'inverse), c'est Bresson que j'ai cherché (*Ibid.*, p. 61).

Chercher Bresson

L'expérience du tournage est donc indissociable de la nature du rapport qui s'instaure, dès lors, entre Bresson et Vimenet, mais, au-delà, entre peinture et cinéma. Elle détermine la problématique picturale de Vimenet. Les notes, les dessins, les premières toiles qui se multiplient et donnent progressivement naissance à un ensemble en témoignent.



Jean Vimenet, atelier de Cachan, fin 1966

Jean Vimenet détaille :

J'ai commencé à peindre des choses assez précises du tournage et puis, peu à peu, je suis rentré davantage dedans. Je me suis mis à triturer tout ça. J'ai essayé de « penser » Bresson, j'ai revu les visages de Bresson, clown, petit garçon, petit garçon gâté, personnage mondain, charmeur, j'ai repensé certains gestes précieux, puis le Bresson abattu, perdu, fatigué, le Bresson insensible à la souffrance ou à l'inconfort des autres... [...] Dès qu'on a pris comme thème le visage de Bresson, c'est absolument fantastique [...]. On se trouve en présence d'un personnage qui est rempli de facettes, très insaisissable d'un coup (*Ibid.*, p. 68).

Les photographies noir et blanc prises à la dérobée dans son atelier de Cachan en 1966-1967 attestent de cette effervescence, montrent le *work in progress* graphique et pictural, la prolifération touffue du travail, pour une part agrafé à même les murs. Il y a urgence à saisir Bresson sous toutes ses faces et à le faire coïncider avec la machine cinéma. Sur l'une de ces photos, tous les regards de l'équipe de tournage, mis en exergue, semblent converger, par le dispositif même de l'exposition, vers un seul point de fuite, celui de l'objectif de la caméra frontalement confronté au regardeur. La toile qui magnétise cet assemblage d'un moment est un miroir tendu au *work in progress* du film.

Et, sans qu'ils le sachent l'un et l'autre, il y a, à partir de ce moment, une sorte d'attraction magnétique aveugle qui lie, chacun dans son espace respectif, mais tête-bêche, le peintre et le cinéaste, précisément par la nature de ce *work in progress*. Robert Bresson explique, quelques années après, avoir constaté qu'il attache « de moins en moins d'importance au choix de [ses] modèles¹⁸ », constatant qu'« un homme est extrêmement complexe » (*Ibid.*, p. 305), et ajoute :

Cette caméra, qui est une loupe, traverse les visages et arrive, si on fait vraiment très attention, à vraiment pénétrer au fond des gens, à arriver à ce cœur dont parle Proust et qu'il faut essayer d'atteindre [...]. Je ne suis pas metteur en scène [...]. Je suis cinéaste, si vous voulez, mais je ne dirige pas les acteurs, c'est moi que je dirige et mes contacts avec mes modèles sont des contacts télépathiques. C'est une espèce de divination. Divination à laquelle j'arrive grâce à ces deux appareils que sont la caméra et le magnétophone (*Idem*).

¹⁸ François-Régis Bastide, entretien avec Robert Bresson, « Le masque et la plume », Paris, France Inter, 22 mars 1975, dans *Robert Bresson, entretiens rassemblés par Mylène Bresson*, p. 304.

Dans une dynamique de même nature, Jean Vimenet affirme son intentionnalité :

Un tournage avec Bresson, cela donne un ton particulier, une couleur aux images et une couleur aux toiles, fatalement. [...] J'ai commencé à peindre autour du film, partant de choses assez réalistes. Et puis cela m'entraînait à peindre une autre toile, puis une autre. Cela me faisait pénétrer dans un monde vraiment extraordinaire [...]. Et j'ai essayé [...] de traduire l'ambiance, la tension du tournage et rester aussi fidèle au cinéma noir et blanc de Bresson et au fait que chaque scène est cadrée et travaillée comme une toile, dans le film s'entend. [...] Alors j'ai découvert [...] vraiment un spectacle, parce qu'il y a les gestes rituels (je n'ai jamais vu de courses de taureaux, mais cela doit ressembler à une course de taureaux), ce théâtre d'ombres, ces personnages qui s'agitent, cette violence de lumière, d'éclairage. Lorsqu'on tournait en extérieurs, les éclairages embrasaient tout un paysage à des kilomètres à la ronde : cela devenait un collier dans un écrin [...], quelque chose de précieux. On découvrait un point brillant, lumineux et c'était très beau et bizarre. Dans la nuit, tout le Lubéron était illuminé, cela représentait une danse fantomatique. C'est curieux qu'aucun peintre n'ait jamais traduit un tournage en extérieurs de nuit. Le monde fantastique du cinéma n'a jamais été abordé dans la peinture. [...] Tout cela a été un prétexte pour moi à travailler là-dessus¹⁹.

Ainsi la recherche de Bresson mène-t-elle Vimenet, en focalisant son travail autour du regard, de l'œil, de la composition et du cadre, à renouer avec une problématique ancienne, celle de la représentation de la lumière nocturne, et à *exposer* la mécanique bressonienne.

¹⁹ *Image et son*, n° 210, Hubert Arnault, p. 70. Ce témoignage de Jean Vimenet fait écho à celui d'Anne Wiazemsky : « Je n'avais jamais encore vu quelque chose d'aussi étrange et beau que ce bout de jardin puissamment éclairé par les projecteurs. Tout autour la nuit était d'un noir profond et les techniciens, telles des ombres, se déplaçaient en silence. [...] cela durait le temps d'une prise, puis tout s'éteignait. » (2007, p. 186).



**Jean Vimenet, croquis au dos d'une feuille de service
pour *La Bégude, nuit 6*, 1966**

Le troisième œil

La série de dessins, de toiles et de pierres peintes ou dessinées qui naît de cette expérience de tournage – ensemble de plus de soixante-dix pièces qui sera exposé en 1967, à Cannes puis à Paris, sous le titre « Portrait d'un film », avec un certain retentissement –, est aussi comme le double pictural de l'ambigüe bande-annonce filmique de *Mouchette*, réalisée par Jean-Luc Godard à la demande de Bresson²⁰. Elle en a, dans son jeu tout en facettes et emboîtements, sa portée à la fois symbiotique, critique et caustique. Il y a d'emblée un certain jeu d'inversion assumé par l'œuvre plastique de Vimenet à l'égard de l'œuvre filmique de Bresson, qui implicitement opposerait un regard matérialiste au regard métaphysique du film, un regard athée à un regard chrétien. Pour paraphraser Godard, Vimenet fait le portrait d'« un film chrétien et sadique », sans tomber dans un registre dépréciatif. Au terme du parcours, il confie en effet à Hubert Arnault : « J'ai vu ce film [...] et j'ai pensé que c'était un très bon film. Dans ces images très belles, on retrouvait les inquiétudes de Bresson. [...] J'ai eu l'occasion de voir d'autres films depuis et les personnages me semblaient parler faux et en mettre beaucoup trop dans leur jeu²¹. »

²⁰ Le texte du magnifique montage réalisé par Godard est le suivant : « Bientôt sur cet écran / une messe en couleurs / couleurs noires et blanches / et chantée par Georges / Georges Bernanos et Robert Bresson / À propos du viol d'une / d'une petite fille en somme / en somme un film chrétien et sadique / Mouchette / Bientôt sur cet écran. »

²¹ *Image et son*, n° 210, Hubert Arnault, p. 66 et 72.

Il y a cependant une défiance instinctive, dès le départ, entre Bresson et Vimenet. Chacun s'observe, chacun s'épie. Avant qu'ils ne prennent forme à l'écran ou sur une toile, les jeux de regard appartiennent aux coulisses du film et font miroir. « Aie l'œil du peintre. Le peintre crée en regardant », écrit Bresson dans l'un de ses aphorismes ([1995], 2023, p. 130). Aphorisme qu'il réitère dans une interview à propos de *Quatre Nuits d'un rêveur* (1971). Au critique qui lui demande si son approche du réel ne procède pas de la peinture, il répond :

J'essaie de m'approcher, de plus en plus près... [...] Cela dit, on peut difficilement avoir été peintre et ne plus l'être. La peinture m'a appris à... fuir la peinture dans les films. [...] Oui, à me méfier du carte-postalisme qui règne, surtout depuis la couleur. [...] Il est possible, d'un autre côté, que la peinture me serve, d'une certaine manière, pour la composition des images²².

Et, de manière très saisissante, précisant à Georges Sadoul sa manière de faire dans *Mouchette*, il dit : « Mon film remue des choses cruelles [...]. J'y montre des regards qui tuent. [...] Je crois avoir déjà écrit : monter un film, c'est lier les êtres par les regards²³. »



***Mouchette*, photo de tournage, à gauche Jean Vimenet, à droite Robert Bresson, 1966 [© J.D.]**

²² Claude Beylie, « Entretien avec Robert Bresson », *Écran 72*, avril 1972, dans *Robert Bresson, entretiens rassemblés par Mylène Bresson*, p. 266.

²³ Georges Sadoul, « Conversation plutôt qu'entretien avec Robert Bresson sur *Mouchette* », Paris, *Les Lettres françaises*, 16 mars 1967, dans *Robert Bresson, entretiens rassemblés par Mylène Bresson*, p. 234.

L'huile sur toile de Jean Vimenet, *Caméra 2 (Bresson au mouchoir)*, datée de 1966 (92 x 73 cm), qui fait la couverture d'*Image et son* n° 210, constitue une entrée et un reflet symptomatiques de l'opposition symétrique qui s'installe entre les deux artistes. La toile est un portrait de Robert Bresson à la caméra. Le réalisateur, en buste, y est représenté frontalement, tendant de la main gauche en avant-plan un mouchoir blanc et fixant face à lui le hors-champ de la caméra dont on aperçoit l'objectif en arrière-plan. Son visage est montré de face mais aussi, simultanément, de profil gauche et même de dos, comme si un miroir ou une surface réfléchissante reflétait sa chevelure. Le mouchoir est une allusion à l'habitude de Bresson de détourner par ce subterfuge le « regard caméra » potentiel de ses modèles. Vimenet en ayant rapporté l'anecdote à plusieurs reprises, *Caméra 2* devient un regard porté du garde-chasse Mathieu, modèle-acteur, et du peintre Jean Vimenet sur Robert Bresson, réalisateur. Celui-ci est montré en légère contre-plongée, dominant toute la scène dévoilée – champ –, et supposée – hors-champ –, occupant l'essentiel du cadre de la toile. Il en obture l'espace, interdisant à son locuteur potentiel toute perspective. Un éclairage latéral droit, très vif, rayonne, saturant de lumière le profil gauche du réalisateur, irradiant littéralement son portrait jusqu'à rendre visage et vêtement livides, blafards, presque fantomatiques, les réduisant au chromatisme épuré du blanc, du noir et d'une gamme de gris, dont quelques touches et rehauts de jaune de Naples ou de jaune Nankin effleurant les aspérités du visage, une partie de la main et des vêtements, soulignent le caractère artificiel et électrique de la source lumineuse qui les modèle. Il y a, dans cette espèce de faux instantané de Bresson au masque quasi marmoréen, la malice cinématique de Rembrandt s'autoportraiturent jeune, dans une série d'eaux-fortes, notamment dans son célèbre *Rembrandt aux yeux hagards* (1630), dont le mouvement de la bouche, un peu entrouverte pour dire l'effarement, est de même nature. Cette association n'est ni fortuite ni arbitraire. Vimenet était un admirateur attentif de Rembrandt. Figure notamment dans sa bibliothèque un petit opuscul²⁴ consacré au maître, paru en 1965, et probablement acquis cette année-là, lors de sa visite du Rijksmuseum d'Amsterdam. Le souvenir était donc très frais.

²⁴ Hans Redeker, *Rembrandt*, Blandford Press : Londres, 1965.



Jean Vimenet, *Caméra 2*, huile sur toile, 1966

Le portrait de Robert Bresson acquiert un statut d'autant plus spectral que les contours des vêtements, de la main, du visage et du pied-boule de la caméra sont sertis d'un contour noir, accentuant la tension des traits du visage, et que le regard de Bresson, blotti sous une paupière inquiète, très concentré, pénétrant, est incidemment surmonté d'un troisième œil, au-dessus de son œil droit. La nature de ce troisième œil n'apparaît pas instantanément à l'observateur·trice. Le petit disque noir entouré d'une zone plus claire ne laisse cependant guère de doute, c'est l'ocilleton-viseur de la caméra, l'outil, très matérialiste, qui permet à Bresson de définir le cadrage de ses plans. Le portrait est donc un jeu d'assemblage et un condensé de regards, œil sensible et subjectif du réalisateur, œil objectif de l'ocilleton, œil-machine de la caméra, une définition possible sans doute du verbe « regarder ». Le tableau installe un face-à-face frontal sans ambiguïté entre le réalisateur et le peintre, devenant ainsi instance réflexive et spéculaire. Bresson apparaît alors comme un *deus ex machina*, presque comme le négatif d'un positif futur.

Par association, la place occupée par l'ocilleton sur le visage de Bresson opère un glissement sémantique cocasse. Cet œil cyclopéen, s'il occupe une place un peu décentrée sur le front du réalisateur, évoque néanmoins le troisième œil ou troisième regard, celui de la connaissance de soi, de la sagesse, celui qu'on attribue dans les compositions hindouiste ou bouddhiste aux saints et aux divinités. Métaphore mystique et ésotérique parfaite : Bresson, au dire de toutes celles et

ceux qui le subissent durant les tournages, n'est-il pas cette figure qu'il décrit lui-même, tournée vers l'intériorité et tentant d'accéder aux mystères des êtres et à une connaissance plus profonde ?

Ce singulier portrait de cinéaste cite la tradition picturale héritée de la Renaissance. Comme chez Holbein, le sujet est montré avec les objets de sa fonction. Si Vimenet en expose les codifications, c'est pour en suggérer implicitement l'anachronisme : au XX^e siècle, un portrait à la Holbein n'est plus possible, surtout si le sujet est un cinéaste. Le chromatisme du tableau sera moins riche et les détails moins abondants puisque la lumière cinématographique, en irradiant littéralement le sujet, le videra presque totalement de sa substance, en fera fatalement une image pâle, blême, brûlée, absente aux regards des autres. Résultat paradoxal de la peinture, à l'aune du pouvoir intrinsèque du cinéma de capter le réel : Bresson devient lointain, hautain, s'abstrait presque de son propre chef.

La série des *Caméras*, qui naît dans le sillage de cette exploration du *deus ex machina*, se tourne logiquement vers la machine qui l'a engendré, le dispositif cinématographique lui-même. *Caméra 4* (81 x 65 cm) traduit à la perfection cette évolution et cette conversion. Comme dans l'ouverture du *Mépris* (Jean-Luc Godard, 1963), la caméra passe du statut d'objet secondaire à celui de sujet principal et de substitut du réalisateur, faisant écho à la fameuse citation d'introduction du film²⁵. Il y a un basculement. *Mouchette* devient prétexte pour Vimenet à fixer « pour longtemps le portrait du cinéma²⁶ », comme le roman *Nouvelle histoire de Mouchette* est devenu prétexte pour Bresson à l'ériger en « un poème dédié à la grandeur de l'âme humaine²⁷ ». Dans une composition de même nature que *Caméra 2*, *Caméra 4*, en légère contre-plongée, calcinée par une source électrique frontale, celle d'un projecteur qui surplombe la caméra orientée dans le même axe, impliquant le même hors-champ du modèle-acteur, déploie l'écheveau indistinct du dispositif cinématographique, sa figure arachnéenne.

²⁵ Tandis que le mouvement s'achève sur un plan très rapproché de la caméra vue de face, la voix off de Godard dit : « Le cinéma, disait André Bazin, substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs. *Le Mépris* est l'histoire de ce monde. »

²⁶ Paule Gauthier, *Les Lettres françaises*, « Jean Vimenet – Portrait d'un film », rubrique « Les arts - Peinture fraîche », n° 1176, 30 mars 1967.

²⁷ Daniel Weyl, *Mouchette, de Robert Bresson, ou le cinématographe comme écriture*, Paris : L'Harmattan, « Champs visuels », 2012.



Jean Vimenet, *Caméra 4*, huile sur toile, 1966 [© François Catonné]

Regard(s), champ, contrechamp, hors-champ : cadrage et surcadrage

Il existe dans cette série picturale aux ramifications multiples, deux autres huiles sur toile, datées l'une et l'autre de 1966, *La Bégude, jour 1* (61 x 50 cm) et *La Bégude, jour 2* (65 x 54 cm), qui mettent énigmatiquement en scène un regard dont l'identité n'est décelable que dans son rapport au film. La Bégude est un hameau, situé à une douzaine de kilomètres d'Apt. Selon les feuilles de service conservées par Vimenet, la première journée de tournage à La Bégude a lieu le mardi 20 septembre 1966, et la deuxième journée, le lendemain. Ce sont les huitième et neuvième journées du tournage d'ensemble.



Jean Vimenet, *La Bégude, jour 1* et *La Bégude, jour 2*, huile sur toile, 1966

Rétrospectivement, les deux toiles jouent comme en réponse de *Caméra 2*. Elles pourraient en être une sorte de contrechamp imaginaire. Semi-figuratives, on distingue dans les morcellements que proposent les deux toiles au regard les linéaments de branches (*La Bégude, jour 1*), peut-être un élément végétal (*La Bégude, jour 2*). La première repose sur un régime chromatique de basse intensité : dominante noir et blanc, dissémination de touches inscrites dans un arc allant du jaune de Naples au vieux rose ; la deuxième, sur un régime strictement noir et blanc. Hormis cette différence chromatique, l'élément qui attire principalement le regard est la présence sur les deux toiles d'un cadre noir épais, de format rectangulaire, enserrant la représentation d'un seul œil entouré de feuilles, dont le réalisme jure avec la composition d'ensemble. Dans les deux cas, le tracé du cadre, parfaitement rectiligne, qui installe une discordance délibérée avec une matière environnante revêche et protéiforme, semble, sur son pourtour extérieur, être comme estompé voire absorbé par elle. Dans *La Bégude, jour 1*, le cadre, décentré dans le cadrage d'ensemble, occupe environ un neuvième du tableau au centre inférieur droit de celui-ci. L'image intérieure du cadre est traitée en noir et blanc. Son opposition au chromatisme du reste de la toile produit un contraste lumineux qui la met en exergue. Dans la partie supérieure gauche de la toile, le nœud proéminent d'une branche forme comme un œil incertain, écho à l'œil humain. Dans *La Bégude, jour 2*, le cadre, toujours décentré dans le cadrage d'ensemble mais situé cette fois dans la partie supérieure droite du tableau, presque à fleur du bord supérieur, occupe environ un quart de la composition totale. Le liséré noir qui encadre l'œil rehausse la luminosité du noir et blanc de l'image, l'opposant au reste de la composition, d'un noir et blanc plus terne. Dans les deux cas, sur un plan formel, les deux décadrages, qui sont aussi des décentrages, rompent avec les symétries d'un tableau classique, travaillent à une rupture de l'équilibre interne du tableau et introduisent, en conséquence, une sensation d'instabilité.

Toute personne ayant conservé la mémoire du prologue de *Mouchette* reconnaîtra aussitôt la parenté existant entre le prélèvement littéral de cet œil effectué par les deux toiles et la découverte, à l'ouverture du film, d'un œil, gros plan, d'abord anonyme qui épie quelque chose, dissimulé dans les feuillages d'un arbre, celui du garde-chasse Mathieu, soit de Vimenet²⁸. *La Bégude, jour 1* et *La Bégude, jour 2* se révèlent alors pouvoir être des autoportraits de l'œil du modèle-acteur ainsi que du peintre. En d'autres termes, les deux toiles proposeraient, à l'opposé de *Caméra 2*, un changement d'axe parfait, en installant le contrechamp exact du regard du cinéaste.



***Mouchette*, gros plans de l'œil du garde-chasse dans les plans d'ouverture, 1967
[© J.D.]**

Tout s'éclaire alors d'un jour nouveau. Le noir et blanc mis en exergue est à l'évidence celui du film, comme l'affirmait Vimenet – fidèle au cinéma noir et blanc de Bresson. D'autre part, le format rectangulaire des deux cadres mettant en avant l'autoportrait de l'œil est dans un rapport de quatre-tiers, soit les dimensions précises du format cinématographique utilisé par Bresson. En outre, la différence d'échelle des deux plans induit, comme on le dit au cinéma, la présence de deux valeurs de plan différentes, dont la première serait un plan rapproché et la deuxième, un très gros plan. Ces considérations suggèrent qu'il y a ambivalence de la représentation elle-même : si elle est autoportrait radical de l'œil (quel peintre a fait un autoportrait de ce seul organe vital ?), elle est aussi, et peut-être seulement, représentation réaliste de ce que voit Bresson, plate reproduction de

²⁸ Pour être précis, le gros plan de cet œil intervient, après le prologue du générique, à l'ouverture de la première séquence, en insert à dix reprises dans les plans 3, 5, 10, 15, 19, 21, 23, 25, 27 et 29.

l'image cadrée dans l'œilleton. Le réalisateur a expliqué en effet, à maintes reprises, qu'il avait fait le choix de filmer avec une focale de 50 mm, parce que cet outil cinématographique était considéré comme celui qui restituait au plus proche le regard humain, soit sa perception ultraréaliste, et qu'il permettait de créer, notamment via les gros plans, une sensation de présence et de proximité et d'installer une neutralité du film à l'intention du public.

Dès lors, cadrages, décadrages, recadrages, surcadrages esquissent et révèlent, dans le hors-champ du film, un enjeu autre, celui d'une *voyance* un peu ironique de la peinture. Cette voyance devient l'objet d'un enjeu existentiel presque théologique, qui instaure entre Vimenet et Bresson, par le seul truchement de leur outil d'expression, la peinture et le cinéma, une sorte de controverse muette et moderne, où les capacités respectives de la peinture et du cinéma à rendre compte du réel et de sa transcendance vont être silencieusement jaugées à distance. Cette problématique d'une voyance picturale me semble d'autant plus légitime et active que les deux toiles ont été réalisées en 1966, bien avant que Vimenet ait vu le film, et dans un contexte où seuls Bresson et les principaux techniciens avaient le droit de voir les rushes. Vimenet souligne dans l'entretien avec Hubert Arnault que Bresson défendait aux comédiens de voir les photos faites durant le tournage²⁹. Autrement dit, la composition de ses toiles et de celles-ci en particulier repose, comme il le dit, sur des images qui lui restaient en mémoire. Il a donc supposé et réinventé le cadrage réalisé par le chef-opérateur Ghislain Cloquet.

Cette controverse fait écho, dans un champ plus théorique, à certaines des remarques formulées par Jacques Aumont : « On pourrait presque dire que les effets de cadre pensables sont les mêmes en peinture et au cinéma. Ce qui diffère, et c'est capital, ce sont les moyens mis en œuvre pour atteindre à ces effets, et par conséquent les contextes esthético-stylistiques dans lesquels ils sont pensés³⁰. » Mais il me semble que le surcadrage, qui pourrait définir la nature de la composition des deux toiles en abondant la proposition initiale d'Aumont (*Ibid.*, p. 141), à contresens des exemples essentialistes pris ensuite par celui-ci (la peinture « ne connaît qu'un hors-champ, et il n'est pas concret » [*Ibid.*, p. 148]), installe et démontre au contraire, dans cet exemple pictural et comme au cinéma, la présence simultanée d'un hors-champ concret *et* d'un hors-champ imaginaire.

Les deux toiles, en effet, cadrent et montrent non pas la seule représentation de la visée supposée de l'œilleton mais bien ce qui lui échappe, soit un hors-champ

²⁹ *Image et son*, n° 210, Hubert Arnault, p. 64.

³⁰ Jacques Aumont, *L'Œil interminable* [1989], édition revue et augmentée, Paris : éditions de La Différence, « Les Essais », 2007, p. 139.

très concret qui apparaît alors, comme en filigrane, dans le jeu protéiforme des couleurs ou du noir et blanc : tout le buste du garde-chasse, dont on peut deviner l'esquisse des épaules, le haut de la casquette, une bandoulière sur l'épaule et le reflet du canon du fusil de chasse. Dans *La Bégude, jour 1*, l'intentionnalité est d'autant plus manifeste que ce hors-champ très concret, qui constitue l'expérience physique vécue par Mathieu Jean Vimenet, se déploie en couleurs *a contrario* de la vue noir et blanc captée par l'œil. La toile n'est pas cantonnée au détail ultraréaliste de l'œil mais à l'ensemble, en couleurs, dont il procède. Ce décadrage opère donc à découvert, en introduisant à la vue de tous une sorte d'hiatus, d'incongruité volontaire, jouant frontalement d'un « effet de bord, de coupure » (*Ibid.*, p. 147), qui démontrerait, à l'inverse de l'hypothèse avancée par Jacques Aumont, l'actualisation simultanée du hors-champ. En outre, les deux toiles renvoient, selon la définition formulée par Noël Burch de l'existence d'un hors-champ imaginaire, à la présence de deux hors-champs imaginaires possibles : celui d'un hors-cadre de la toile elle-même, que l'esprit peut aisément compléter (présence de la totalité de l'arbre et du garde-chasse en pied), et celui, plus spéculaire, de la perception supposée de l'œil du garde-chasse. Est-ce le contrechamp fictionnel qu'il fixe – l'apparition du braconnier en train de poser un collet – ou, plus sûrement, la caméra de Bresson, entourée de ses assistants, probablement fort proche ? Cette présence de plusieurs hors-champs est rendue possible par la disjonction de la composition picturale qui fait coexister sur la même planéité la présence simultanée d'un gros plan et d'une vision d'ensemble ou qui en rompt l'harmonie et en interroge le sens. Par rebonds, *La Bégude, jour 1* et *La Bégude, jour 2* énoncent implicitement ce que formule Aumont :

[La supériorité supposée du cinéma], loin d'être absolue, est toujours restée vaguement insatisfaisante. Un coucher de soleil peint est une impression ; filmé, il devient insupportable chromo. [...] C'est donc que la peinture, malgré tout, dispose encore de quelque chose de plus, de moyens d'accéder à un système des émotions plus direct, plus assuré. Ce quelque chose, c'est le plus pictural de la peinture, couleur, valeurs, contrastes et nuances, bref, le domaine plastique (Aumont [1989] 2007, p. 219).



Jean Vimenet, *Robert Bresson*, encre de Chine sur pierre, 1966

Cette capacité plastique, que démontre la série des toiles, dessins et cailloux de Vimenet, à rendre compte simultanément de l'expérience du tournage, de la sensibilité du modèle-acteur, de la plasticité du film et à proclamer en quelque sorte la posture symétrique des deux créateurs, je la baptise « voyance ».

Contre le cliché, prendre et peindre des forces

Jean Vimenet aboutit, dans le processus esquissé, à restituer picturalement et graphiquement une sensation, qui est une sensation du cinéma en action, et à en faire sa mise en scène. Son parti pris est de travailler contre le cliché, photographique s'entend – « Les traits photographiques, cela ne m'intéresse pas, c'est le caractère qui est derrière qui m'intéresse³¹. » Comme Bresson, il fuit depuis toujours le « carte-postalisme » et l'anecdote. Mais, à son inverse, agissant *a contrario* du *process* que l'on attribue par réflexe aux peintres, et pour paraphraser Deleuze, « il ne peint [...] pas pour reproduire sur la toile un objet fonctionnant comme modèle, il peint sur des images déjà là [dans sa tête], pour produire une toile dont le fonctionnement va [précisément] renverser les rapports du modèle et de la copie³². » Pour cette raison, il se bat contre toute tentative d'intrusion, dans le spectre qu'il entrevoit, des clichés photographiques et picturaux qui l'environnent. Si le figuratif affleure dans plusieurs des toiles qu'il produit, ce qui domine cependant est ce qui émerge peu à peu, la figure ou le figural.

³¹ *Image et son*, n° 210, Hubert Arnault, p. 61.

³² Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris : éditions de La Différence, « La Vue le Texte », 1981, p. 57.

Le ballet de la machinerie cinématographique est perçu par lui comme un non-récit tout autant que comme un rituel, très souvent nocturne, qui, à ce titre, devient un étrange théâtre d'ombres, une danse fantomatique, une sorte de tauromachie. Georges Bernanos, dans son roman, comparait Mouchette à un taureau dans l'arène. Une trace de cette image est peut-être demeurée chez Vimenet, tout comme elle hantait Bresson : « Mouchette ressemble à une bête. [...] Le] taureau dans l'arène qui reçoit les banderilles, les piques et l'épée [...] ne peut échapper à la mort, pas plus que les Espagnols que Bernanos avait vus en 1936 à Majorque, entassés dans les camions pour être fusillés » (Sadoul, 1967, p. 233). Mouchette entretient une parenté avec l'âne d'*Au hasard Balthazar*, dont l'innocence le désigne lui aussi à la cruauté des hommes. Plusieurs des toiles et dessins de Vimenet suggèrent un rapprochement tauromachique, traitant de l'aire d'où opère l'équipe de tournage comme d'un cirque ou d'une arène, le modèle-acteur, visible ou hors-champ, constituant le point de convergence, implicitement décrit à la fois comme un lieu de mise à mort ou comme une piste d'une bacchanale antique. Dans *La Bégude, nuit 3*, l'intention est d'autant plus explicite que Nadine Nortier Mouchette est capturée dans la loupe de l'œil, cernée à l'avant-plan par un rang d'ombres anonymes et menaçantes.



Jean Vimenet, *La Bégude, nuit 3*, huile sur toile, 1966

Fidèle à l'une de ses déclarations, en 1952, où il dit son admiration pour Cézanne – « le travail, c'est épurer et non répéter³³ » –, Vimenet entre alors dans un processus de décantation où la forme se déforme, où les silhouettes de l'équipe deviennent magma ou projections longilignes. Écho de Deleuze : « La

³³ Atelier de photographie d'El Riath, *Villa Abd el-Tif, visite de l'atelier [de Jean Vimenet]*, cahier photographique relié avec commentaires descriptifs manuscrits faits par les stagiaires en photographie, Alger, 20 mars 1953, p. 6.

déformation, ça c'est un concept cézannien. Il ne s'agit pas de transformer. Les peintres ne transforment pas, ils déforment³⁴. »

Un tremblement d'encre de Chine gracie, taches-traces filiformes, nuée d'étranges insectes, s'étoile en lavis sur une petite surface de papier qui a définitivement plissé sous l'assaut liquéfié du pigment noir. *Sans titre*. Mais aussi *Caméra*. On croit pouvoir distinguer, la forme d'un projecteur, d'une caméra, d'un porte-voix qui retournent l'instant d'après à la gélatine incertaine de l'ensemble, à une méta-forme indicible ou à l'érection de silhouettes ondulantes.



Jean Vimenet, *Caméra*, encre de Chine sur papier, 1966

Avec *Caméra 9*, huile sur toile de 1967 (81 x 65 cm), Vimenet amplifie cette approche. Le jeu des ombres se complexifie. Elles deviennent anamorphiques, démesurément aspirées par un hors-champ supérieur. On se perd dans l'écheveau des éclats brièvement saisissables : perche, trépied, magasin, réflecteur, câbles, fouillis – ébloui par une éternelle aube plus laiteuse que blanche. Et, quand une part de l'électrique jaune de Naples disparaît, ne subsistent plus de ce tissage arachnéen que les méandres d'un caoutchouc noir découpé en ribambelle, dont la forme supérieure ressemble autant à la caméra du *Mépris* qu'au crénelage d'un papillon de Rorschach ou qu'à une inquiétante présence pachydermique, à moins qu'il ne s'agisse d'un puzzle ajouré d'un nouveau genre (*Caméra 10*, 1967, 81 x 65 cm). Aussi Vimenet ne peint-il pas des formes mais des forces – comme définies par Deleuze :

³⁴ Gilles Deleuze, *Sur la peinture, cours mars-juin 1981*, édition préparée par David Lapoujade, Paris : Les éditions de Minuit, « Paradoxe », 2023, p. 75.

Le peintre ne reproduit du visible que, précisément, pour capter de l'invisible. [...] L'acte de la peinture, [...] c'est lorsque la forme est mise en rapport avec une force. [...] Rendre le visible, c'est la figuration. Ce serait le donné pictural, c'est lui qui doit être détruit par la catastrophe. La catastrophe, c'est quoi ? [...] C'est le lieu des forces. [...] C'est [...] la déformation de la forme qui doit rendre visible la force, qui elle, n'a pas de forme (*Ibid.*, p. 75).

Quelles sont ces forces ? J'en relève au moins quatre : celle de la déformation, celle du mimétisme des corps soit du magma, celle de l'insert (comme on le dit en montage cinématographique), celle du halo. Quelle force de ces forces devient visible ? Précisément la puissance de la voyance qui vient de prélever la seule énergie de la machinerie cinématographique à l'œuvre, sa mécanique laborieuse et minutieuse, sa patience et son impatience, son architecture immatérielle mais élancée et solide, fugacement révélée.



Jean Vimenet, *La Bégude, nuit*, huile sur toile, 1966 [© François Catonné]

Lumière et chromatisme, à presque se toucher

Reste à comprendre comment ce quelque chose que j'ai appelé « voyance » agit dans la série « Portrait d'un film » à la manière d'un révélateur et dispute à Bresson un droit à l'existence. La clé me semble être ce dénominateur commun de la peinture et du cinéma, la lumière, mais dont les artifices de sa re-création sont divergents.

Faire de la lumière un matériau plastique est, en peinture, une nécessité : c'est, dans le film, une décision délibérée et difficile. [...] Or commencer par la lumière, c'est révéler un parti-pris, celui du cinéma puisque la lumière picturale est toujours l'idée d'une lumière. Ce qui est premier en peinture, ce n'est pas la lumière mais la couleur (Aumont [1989] 2007, p. 238).

En l'occurrence, la question qui se pose à Vimenet est d'absorber cette puissance de la lumière cinématographique et d'en faire de la couleur, donc de la lumière picturale. Comment travailler et montrer la lumière de Bresson ? Et particulièrement la lumière nocturne cinématographique, celle dont Vimenet dit qu'elle n'a jamais fait l'objet d'un sujet pictural ? Et quelle est la singularité de cette lumière bressonienne ?



Jean Vimenet, *Caméra 9* et *Caméra 10*, huile sur toile, 1967

Bresson a répondu à diverses reprises à cette question : « J'ai dit un jour que le cinématographe était l'art de ne rien montrer. C'est affaire de lumière et d'ombre. Il faut beaucoup d'ombre³⁵ » ; idée qu'il reprend une autre fois, de manière un peu différente : « Le champ du cinématographe est incommensurable et plein de ténèbres³⁶. »

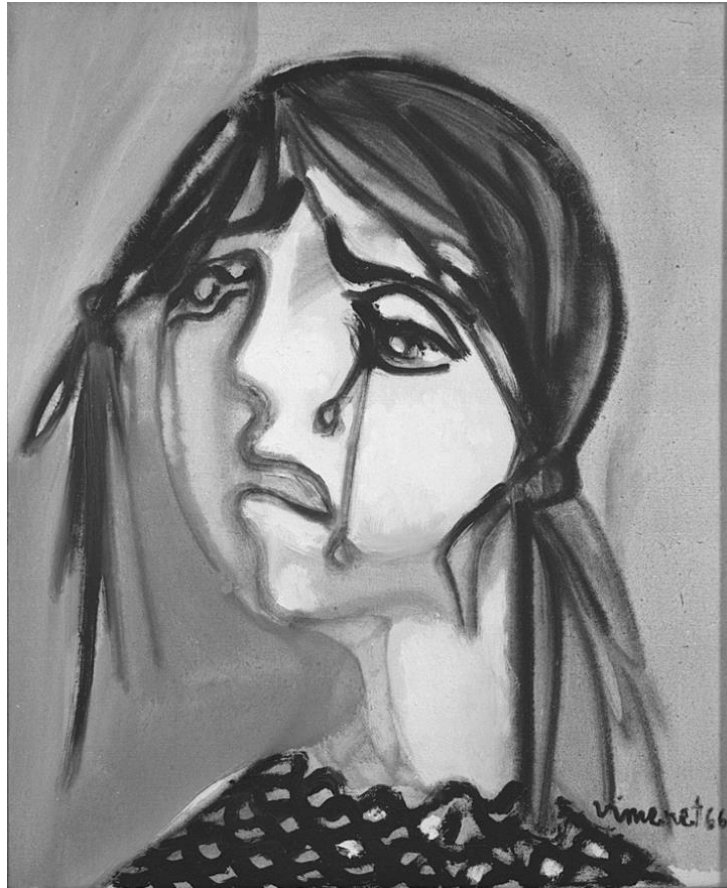
Mais le cinéma de Bresson, et particulièrement *Mouchette*, contrairement au cinéma expressionniste, ne met pas en scène une opposition nettement contrastée du bien et du mal, du blanc et du noir, comme le fait Murnau dans *Faust, une légende allemande* (1926). Le cinéma de Bresson, comme celui de Dreyer antérieurement, installe empiriquement un régime du noir et blanc qui tente d'être

³⁵ Robert Bresson, *Robert Bresson, entretiens rassemblés par Mylène Bresson*, par Yves Kovacs, *Cahiers du cinéma*, n° 140, Paris : Flammarion, p. 126.

³⁶ *Ibid.*, par Napoléon Murat, *Le Figaro littéraire*, 16 mars 1967, p. 227.

à l'unisson de leurs thématiques du « vrai choix, celui qui consiste à choisir le choix, [...] censé tout nous redonner. [...] C'est l'histoire de l'abstraction lyrique³⁷ », esthétique et espace spirituel de l'incertitude et du doute.

D'une certaine manière, la série des toiles de Vimenet, comme exhumée du « chemin de croix » qu'il a décrit, fait écho au chemin que construit Bresson : tout en stations. En attestent au moins le singulier portrait de *Mouchette* (1966) – sorte de pietà qui réunirait dans son personnage souffrant la Vierge et l'enfant pleurant et la citation manifeste d'une *Femme qui pleure*³⁸ (Pablo Picasso, 1937), particulièrement par l'introduction de deux larmes traitées à l'identique –, ainsi que les portraits peints et les lavis du réalisateur, exposition de sa souffrance, accentuée par la lumière artificielle des projecteurs.



Jean Vimenet, *Mouchette*, huile sur toile, 1966 [© François Catonné]

³⁷ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image mouvement*, Paris : Les éditions de Minuit, « Critique », 1983, p. 74.

³⁸ Voir https://www.fondationbeyeler.ch/fr/collection/oeuvre?tx_wmdbbasefbey_pi5%5Bartwork%5D=204&cHash=006273af623c8be4e56bcc9decabf892.



Jean Vimenet, de g. à dr., *R.B.* [© François Catonné], huile sur toile, 1967 ; *Sans titre*, encre de Chine sur papier, 1966 ; *R.B. 1*, huile sur toile, 1967

Les espaces fragmentés filmés par Bresson, inondés de lumière ou plongés dans le noir, savamment tempérés, aux lumières du jour presque abolies ou à celles de la nuit densifiées par des raies/rais ou des contrastes vestimentaires, mais par la grâce du montage aussi, deviennent, dans les toiles de Vimenet, camaïeux métaphysiques.

À la découverte de ce « spectacle », Vimenet, instinctivement, peint ce qu'il voit, l'envers du futur montage, ses sutures. Et, comme Bresson, il met beaucoup d'ombre, il ne montre rien, il plonge dans les ténèbres... Il faut trouver, arracher à la palette les tonalités exsangues, défaites, comme les voix, de leurs singularités et de leurs accents. Imaginer une neutralisation de la couleur. La violence des nuits l'attire, l'incertitude des jours aussi. Le déluge de la lumière artificielle anéantit les résolutions de la représentation des clairs-obscurs ou en déplace la problématique classique. Comment traduire cet éclat éblouissant, qui troue littéralement la nuit, la dénature ? *La Bégude, nuit 6* (1966, 54 x 65 cm), *La Bégude, nuit 5* (1966, 92 x 73 cm), *Caméra 12* (1967, 92 x 73 cm), *Caméra 6* (1966, 38 x 46 cm) ou encore *La Bégude, nuit 7* (1966, 97 x 13 cm) sont des expressions parfaites des réponses qu'il construit. La loi des contrastes régissant les clairs-obscurs est condensée à ses extrêmes : blancs contre noirs et gris, à peine arrimés à une échelle de densité variables de jaune de Naples. La surpuissance du flux lumineux emporte les débris des formes diurnes dans un marasme charbonneux. Plus qu'un arbre et des projecteurs. Plus qu'un graffiti humain et l'immensité des ténèbres. Plus que des projecteurs et la nuit. La force visible.



Jean Vimenet, *La Bégude, nuit 6*, huile sur toile, 1966



Jean Vimenet, *La Bégude, nuit 5*, huile sur toile, 1966



Jean Vimenet, *Caméra 12*, huile sur toile, 1967



Jean Vimenet, *Caméra 6*, huile sur toile, 1966



Jean Vimenet, *La Bégude, nuit 7*, huile sur toile, 1966

Le 7 mars 1967, six jours après le vernissage parisien à la Galerie du passeur de l'exposition « Portrait d'un film », Vimenet reçoit une carte postale d'Hélène Parmelin, épouse du peintre Édouard Pignon, romancière, intime et biographe reconnue de Picasso : « On nous dit que c'est très beau, alors nous sommes contents et nous vous embrassons³⁹. »

Vers la fin du tournage, Bresson affirme que ce qui lui va « chez Bernanos (et cela a un rapport direct avec ses personnages), c'est qu'il fait son surnaturel avec du réel⁴⁰. » Quoi de mieux alors que de faire incarner certains des personnages de cette « peinture » par de vrais peintres ? Bresson croit à l'aura. Il faut retenir cette volonté de faire surgir une couleur spirituelle. Que fait d'autre Vimenet, dans ce processus qui rend préhensible la force intime du tournage que de créer du surnaturel avec du réel, que de donner au spirituel ses couleurs ?

Mais, si l'engagement de Vimenet sur le tournage de *Mouchette* a commencé par la répétition d'un fragment des *Anges du péché*, son spirituel est athée et ne se confond pas avec la foi discrète de Bresson.

Dissertant sur les rapports difficiles entre art et religion, Deleuze, a soudain cette fulgurance :

Le péché est l'acte par lequel l'homme se constitue comme image sans ressemblance. Comment est-ce possible ? Qu'une image soit image et pourtant pas semblable ? Une image sans ressemblance, c'est bien ça que la peinture nous envoie. Elle nous donne l'image sans ressemblance. Toujours dans une recherche de pur vocabulaire, est-ce que ce n'est pas cela qu'on appelle icône ? En effet une icône, ce n'est pas la représentation, c'est la présence (Deleuze, 2003, p. 110-111).

Plus de cinquante ans après le tournage, la femme du garde-chasse Mathieu, Louisa (Marine Chéreau) y fait involontairement écho :

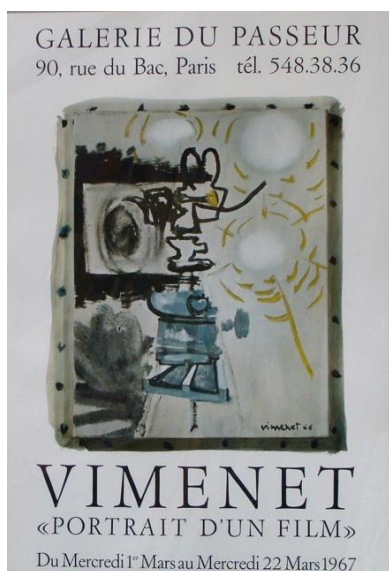
Je me demande comment j'ai pu passer près d'un mois dans le cercle proche de Jean Vimenet pendant le tournage [...] sans avoir compris quel grand peintre il était. Homme discret qui se livrait peu, et moi si gamine avec mes 22 ans... J'avais pourtant étudié aux Beaux-arts de Nantes. [...] Je le sens dans son trajet d'artiste comme je l'ai connu en garde-chasse... un peu aux

³⁹ Hélène Parmelin, « Lettre à Jean Vimenet », 7 mars 1967.

⁴⁰ Napoléon Murat, *Le Figaro littéraire*, Paris, 16 mars 1967, dans *Robert Bresson, entretiens rassemblés par Mylène Bresson*, p. 226-227.

aguets... un peu en retrait... un peu là et un peu absent, mais avec une présence inouïe⁴¹.

Très beau télescopage temporel qui aurait presque pu réunir Jean Vimenet et Robert Bresson pour un échange sur le regard que l'un et l'autre ont pu porter, à la fin, sur leur œuvre respective, mais que le cinéaste avait tranché d'avance en répondant à une interview télévisée de la RTBF en 1965 : « Degas disait : les Muses ne se parlent jamais, elles dansent quelquefois ensemble. Ça voulait dire que la pénétration d'un art dans un autre n'a jamais lieu. Mais que quelquefois ils se côtoient, ils se touchent presque. »



[© Parc Film]

Sauf mentions contraires, tous les documents présentés sont sous © Jean Vimenet, son œuvre.

Hormis la bibliographie citée, j'ai notamment pu consulter le planning de tournage émis par la société de production, Argos Films, des extraits annotés par Jean Vimenet du scénario de *Mouchette* ainsi que les feuilles de service le concernant. Je me suis également appuyé sur un long échange, en public, en 2010, avec Jean Douchet, sur le film de Robert Bresson et les œuvres de Jean Vimenet.

Remerciements à l'association Jean Vimenet, son œuvre (www.jean-vimenet.com) pour la consultation des archives Jean Vimenet et du fonds d'atelier Jean Vimenet.

⁴¹ Courriel personnel de Marine Chéreau à l'auteur, 14 mars 2021.

Bibliographie

Arnault, Hubert, « Apparence de Robert Bresson, entretien avec Jean Vimenet », *Image et son*, Paris : UFOLEIS, n° 210, novembre 1967, pp. 57-72.

Atelier de photographie d'El Riath, *Villa Abd el-Tif, visite de l'atelier [de Jean Vimenet]*, cahier photographique relié avec commentaires descriptifs manuscrits faits par les stagiaires en photographie, Alger : sans éditeur, 20 mars 1953.

Aumont, Jacques, *L'Œil interminable* [1989], Paris : éditions de La Différence, « Les Essais », 2007.

Bastide, François-Régis, entretien avec Robert Bresson, « Le masque et la plume », Paris : France Inter, 22 mars 1975, « Vous mettez à nu votre art », dans *Robert Bresson, entretiens rassemblés par Mylène Bresson*, Paris : Flammarion, 2013, pp. 301-309.

Bazin, André, « Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson », *Cahiers du cinéma*, Paris : éd. Cahiers du cinéma, n° 3, juin 1951, pp. 2-21.

Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Cerf, « 7^e Art », 1994.

Beylie, Claude « Entretien avec Robert Bresson », *Écran 72*, avril 1972, « Entre le bleu et le marron », dans *Robert Bresson, entretiens rassemblés par Mylène Bresson*, Paris : Flammarion, 2013, pp. 266-271.

Bittar, Xavier, « Derrière les “modèles” amateurs de Robert Bresson : l'exemple de François Leterrier », *Double jeu*, n° 15, 2018, pp. 13-23.

<http://journals.openedition.org/doublejeu/2312> (consulté le 15 août 2024).

Bresson, Robert, *Notes sur le cinématographe* [1995], Paris : Gallimard, « Folio », 2023.

Bresson, Robert, *Robert Bresson, entretiens rassemblés par Mylène Bresson*, Paris : Flammarion, 2013.

Cardinal, Marie, *Cet été-là*, suivi en annexe du scénario de Jean-Luc Godard *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (d'après un argument de Catherine Vimenet), [1967], Paris : Nouvelles Éditions Oswald, « Le Livre de poche », 1979.

Cardinal, Pierre, « Gros plan sur Maria Casarès », *Radio-télévision, cinéma*, n° 426, Paris : Service diffusion et propagande, 16 mars 1958.

Casarès, Maria, dans *Ciné-Miroir*, « Nos metteurs en scène travaillent... », Paris : Le Petit Parisien, 1945.

Chéreau, Marine, courriel personnel à l'auteur, 14 mars 2021.

Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L'Image mouvement*, Paris : Les éditions de Minuit, « Critique », 1983.

Deleuze, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris : éditions de La Différence, « La Vue le Texte », 1981.

Deleuze, Gilles, *Sur la peinture, cours mars-juin 1981*, édition préparée par David Lapoujade, Paris : Les éditions de Minuit, « Paradoxe », 2023.

Estève, Michel, *Robert Bresson*, Paris : Seghers, 1974.

Gauthier, Paule, *Les Lettres françaises*, « Jean Vimenet – Portrait d'un film », rubrique « Les arts - Peinture fraîche », Paris, n°1176, 30 mars 1967.

Kébadian, Jacques, « Éloge de la sensation », *Cahiers du cinéma*, supplément « Hommage à Robert Bresson », n° 543, février 2000, p. 18.

Kovacs, Yves, « Entretien avec Robert Bresson », *Cahiers du cinéma*, n° 140, mai 1963, pp. 4-10 ; « L'émotion devrait être notre seul guide », dans Robert Bresson, *Robert Bresson, entretiens rassemblés par Mylène Bresson*, Paris : Flammarion, 2013, pp. 122-128.

Martin Gutiérrez, Gregorio, *Jean Vimenet : imágenes para Mouchette*, Las Palmas, Espagne : inédit, 2013.

Mordefroid, Jean-Luc ; Gilmann, Dorothée ; association Jean Vimenet, son œuvre, Jean Vimenet [1914-1999], *Catalogue raisonné & œuvres choisies des années Abd el-Tif [1952-1954]*, Lons-le-Saunier : Musée des beaux-arts & Jean Vimenet, son œuvre, 2014.

Murat, Napoléon, « Dix-sept ans après le *Journal d'un curé de campagne*, il revient à Bernanos. Bresson s'explique sur son nouveau film », *Le Figaro littéraire*, Paris : Socpresse, 16 mars 1967 ; « Ce qui me va aussi chez Bernanos, c'est qu'il fait son surnaturel avec du réel », dans Robert Bresson, *entretiens rassemblés par Mylène Bresson*, Paris : Flammarion, 2013, p. 226-230.

Parmelin, Hélène, « Lettre à Jean Vimenet », Six-Fours-les-Plages, 7 mars 1967.

Picasso, Pablo, *La femme qui pleure*, 1937 - Fondation Beyeler, Riehen/Basel, collection Beyeler, Suisse. https://www.fondationbeyeler.ch/fr/collection/oeuvre?tx_wmdbbasebey_pi5%5Bartwork%5D=204&cHash=006273af623c8be4e56bcc9decabf892 (consulté le 15 août 2024).

Prévert, Jacques, *Fatras*, « Être ange c'est étrange », Paris : Gallimard, 1966.

Redeker, Hans, *Rembrandt*, Londres : Blandford Press, 1965.

Sadoul, Georges, « Conversation plutôt qu'entretien avec Robert Bresson sur *Mouchette* », Paris, *Les Lettres françaises*, 16 mars 1967 ; « Des regards qui tuent », dans *Robert Bresson, entretiens rassemblés par Mylène Bresson*, p. 232-236.

Sémolué, Jean, « Maria Casarès et le cinéma », *Esprit*, n° 341, Paris : Éditions Esprit, janvier 2008, pp. 175-180. <https://www.jstor.org/stable/24263761> (consulté le 15 août 2024).

Weyl, Daniel, *Mouchette, de Robert Bresson, ou le cinématographe comme écriture*, Paris : L'Harmattan, « Champs visuels », 2012.

Vimenet, Pascal, *Vimenet, la Statue sans socle*, Paris : Hervas, 1983.

Vimenet, Pascal (dir.), *Une vie de chien, ou l'histoire de Charlot*, fac-similé du roman graphique de Marthe Romains et Jean Vimenet [1952], Châtellerauld : Jean Vimenet, son œuvre, 2000.

Wiazemsky, Anne, *Jeune Fille*, Paris : Gallimard, « NRF », 2007.

Biobibliographie de l'auteur

Pascal Vimenet, chercheur associé LARA-SEPPIA (Université Toulouse Jean-Jaurès), est auteur, réalisateur et enseignant spécialisé en esthétique et en histoire du cinéma depuis 1989. Il a enseigné aux Gobelins, à Paris, et, depuis 2003, poursuit à l'École des métiers du cinéma d'animation (EMCA), à Angoulême. Ses recherches sont multidisciplinaires. Prix Henri-Ginet 2002 (*Svankmajer E & J bouche à bouche*), il est l'auteur d'essais sur le cinéma, en relation avec la peinture ou inversement. Parmi ceux-ci figurent *Vimenet, la statue sans socle* (1983), *Godard, analyse du « Mépris »* (1991, préface Jean Douchet), *Walerian Borowczyk* (2009), *Jean Vimenet, catalogue raisonné & œuvres choisies des années Abd el-Tif* (2014), *Un abécédaire de la fantasmagorie – cinq volumes* (2015-2024), *De Popeye à Persépolis, bande dessinée et cinéma d'animation* (2022), *Émile Reynaud, nouveaux regards* (2023). Ses réalisations abordent un champ contigu : *Euphronios a peint*, « Palettes » (1991), *Un peintre secret* (1997), *Le Carnet de Villard de Honnecourt* (2001), *Fantômes du cinéma forain* (2011), *18 minutes avec Robert Breer* (2022). Il est cofondateur de l'association Jean Vimenet, son œuvre (2000), membre du comité scientifique de NEF Animation depuis sa création (2015) et directeur de la collection « Cinémas d'animations » (L'Harmattan) en compagnie de Cécile Noesser et Jérôme Dutel depuis 2022.