

## Document Citation

Title	<b>L'argent</b>
Author(s)	
Source	<i>Publisher name not available</i>
Date	
Type	press kit
Language	French English
Pagination	
No. of Pages	14
Subjects	Bresson, Robert (1907-1999), Bromont-Lamothe, Puy-de-Dôme, France
Film Subjects	L'argent (Money), Bresson, Robert, 1983



JEAN-MARC HENCHOZ PRESENTE



# L'ARGENT

DE

ROBERT BRESSON

savignac



SELECTION OFFICIELLE CANNES 1983

*A.M.L.F.*

présente

Une production JEAN-MARC HENCHOZ

# L'ARGENT

DE  
ROBERT  
BRESSION

Distribution : A.M.L.F - 10, rue Lincoln - Paris 8ème - Tél : 359.82.15

Presse : Claude DAVY - 65, Av. des Champs Elysées - Paris 8ème - Tél : 225.37.90  
à Cannes : Nouveau Palais des Festivals - Allée 19 - Stand 8 - Tél : 39.01.01 et 99.44.74

Vente étranger : Jean-Marc HENCHOZ - à Cannes : Hôtel Bristol - Tél : 39.10.66

*Une petite faute provoque une avalanche  
vertigineuse du Mal - jusqu'au moment où  
le Bien surgit.*



FICHE TECHNIQUE

Réalisateur ..... Robert BRESSON  
1er assistant réalisateur ..... Mylène VAN DER MERSCH  
Assistants réalisateur ..... Thierry BODIN  
Pascal BONY  
Script girl .....Françoise RENBERG  
Directeurs de la photographie .....Emmanuel MACHUEL  
Pasqualino DE SANTIS  
Cadreur .....Mario CIMINI  
1er assistant opérateur..... Michel ABRAMOWICZ  
Chef monteur ..... Jean-François NAUDON  
Assistant monteur .....Juliette WELFLING  
Chefs opérateur du son .....Jean-Louis UGHETTO  
Luc YERSIN  
Perchiste ..... Philippe DONNEFORT  
Mixage..... Jacques MAUMONT  
Chef décorateur.....Pierre GUFFROY  
1er assistant décorateur..... Claude MOESCHING  
Effets sonores ..... Daniel COUTEAU  
Habilleuse ..... Monique DURY  
Maquilleuse ..... Thi Loan NGUYEN  
Ensemblier ..... Pierre LEFAIT  
Accessoires meubles ..... Pierre BIET  
Accessoires tournage .....René CANDIDO  
Chef machiniste.....Jean HENNAU  
Machiniste..... Gérard GUINGNE  
Chefs électricien ..... Luciano LEOMI  
Eric GIGANDET  
Groupiste ..... Michel VEDIE  
Producteur délégué ..... Jean-Marc HENCHOZ  
Producteur exécutif.....Antoine GANNAGE  
Administrateurs de production ..... Simone TABARLY  
Catherine HUHARDEAUX  
Régisseurs généraux.....Richard DUPUY  
Emilienne PECQUEUR  
Régisseurs adjoints .....Olivier RICOEUR  
Sylvestre GUARINO  
Co-production : EOS Films (Suisse) Marion’s Films (France) FR3 (France)  
Producteur associé.....Jean-Pierre BASTE  
Durée : 1 H 25

FICHE ARTISTIQUE

Yvon . . . . .	Christian PATEY
La petite femme . . . . .	Sylvie VAN DEN ELSEN
Père de la petite femme . . . . .	Michel BRIGUET
Elise . . . . .	Caroline LANG
Lucien . . . . .	Vincent RISTERUCCI
La photographe . . . . .	Béatrice TABOURIN
Le photographe . . . . .	Didier BAUSSY
Norbert . . . . .	Marc Ernest FOURNEAU
Martial . . . . .	Bruno LAPEYRE



## SYNOPSIS

The evil power of money, the dishonesty of so-called honest people, a false evidence and mere lack of luck lead Yvon - a young delivery man - to take part in a bank robbery. He is arrested, but doesn't even try to defend himself.

As soon as he gets into jail, he lets himself into complete submission to authorities. But his cellmates' cruelty and the prison head's total incomprehension influence Yvon's violent temper. Moreover, his wife lets him down and their only child dies after a disease. So, when he is free again, Yvon is taken by a furious desire to kill.

The little old woman who will be Yvon's last victim offers him shelter in a house she shares with her family, far from any other dwelling, on the outskirts of Paris. The woman knows it's risky, but still helps Yvon out of pure generosity. For days on, Yvon witnesses her hard, unrewarding work for people who don't have any respect for her and treat her very badly. Yet, she never complains.

Yvon is somehow fascinated. One might think he will spare the old woman's life. But he kills her and her relatives savagely only to steal a very little sum of money. On the very same night, Yvon is full of remorse and gives himself in to the police, who had already surrounded the house.



## RESUME

La puissance maléfique de l'argent, quelques petites malhonnêtetés d'honnêtes gens, un faux témoignage, des hasards malheureux poussent Yvon, jeune livreur de mazout, à prendre une petite part dans l'attaque d'une banque. Il est arrêté, ne tente pas de se justifier.

Dès son arrivée à la prison, il se montre soumis. Mais la cruauté de ses compagnons de détention et l'incompréhension du directeur agissent sur ce caractère violent. De surcroît, sa femme l'abandonne et leur unique enfant meurt de maladie. A sa sortie de prison il est pris de la fureur de tuer.

La petite femme aux cheveux grisonnants qui sera sa dernière victime l'héberge au sein de sa famille dans une maison isolée des autres maisons d'un petit bourg, près de Paris. Non sans risque, par générosité. Durant des jours, il la voit accepter, sans se plaindre, une vie misérable de travail acharné et de dévouement à ceux qui pourtant la maltraitent.

Il est subjugué et on pourrait croire qu'il l'épargnera. Il la tue sauvagement pour une petite somme d'argent, ainsi que sa famille. La même nuit, pris de remords il va se livrer aux forces de police s'apprêtant à cerner la maison que vient de quitter le fou meurtrier.



## ROBERT BRESSON AND CINEMATOGRAPH or FAITH AND EXAMPLES

L'Argent by Robert Bresson, will be screened in the 1983 Cannes Film Festival.

At the 1957 Cannes Film Festival, Robert Bresson was interviewed about his views on film-making and one of his answers soon became a kind of a basic lesson or principle to many young film-makers who were just beginning then : Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, François Truffaut, Bresson's answer was as such : «Cinema is not a spectacle, it is a style of writing. «Since then, he has always said «cinematograph» rather than «cinema». This way of going back to the primal, meaningful word was not just with Bresson a mere picking of the right word ; it was in fact a capital choice : to Bresson, «cinema» does not use the full possibilities of the medium ; it has altered them, just like the word itself has been shortened ; in so doing, «cinema» has destroyed the original medium's integrity. On the contrary, «cinematograph» goes back to the purity of its roots and its original aim, and fulfils itself totally in the big adventure of images.

«CINEMATOGRAPH IS A STYLE OF WRITING WITH MOVING IMAGES AND SOUNDS» :this is Bresson's basic affirmation, actually written in capital letters in the director's credo - the book he called «Notes sur le cinématographe» (published in France in 1975 by Gallimard). This concise breviary does not tell facts or recall any particular films. It rather shows the path followed by the artist, from his very first decision by which he makes his first refusals («I should get rid of cumulative errors and falseness»), to his very last wish crowning his thrust into film-making («I beg the movie camera and tape-recorder to take me away from intelligence, which makes everything so much more complicated»).

One should not conclude that Bresson ignores Chaplin, Dreyer, Flaherty or any other pioneers who have made cinematographic art exist. Cezanne's relentless search in painting never left out Courbet or Manet ; Mallarmé's quest for poetry erased neither Hugo nor Baudelaire. But Bresson is, exactly like Mallarmé, a «lonely man enlightened by his own faith». Like the true poet or the true painter, Bresson does not necessarily want to bring forward a new style of film-making ; he rather asks himself (and, consequently, make us ask ourselves, too) what are the means and ends of his art, what is its essence. Such creators, in a magnificent and total bet - which could remind one of Descartes and his tabula rasa method - make these basic questions their own personal challenge, instead of just following on the existing tradition.

This is not an analysis of the themes recurrent in Bresson's films. We already know his themes always concern the fight between predestination and freedom within all human destinies, or, even more simply, the fight between chance and will. Our sole intention here is to define the major principles of Bresson's aesthetics and the examples which brought him to have faith in cinematograph.



## ROBERT BRESSON ET LE CINEMATOGRAPHE ou LA FOI ET LES EXEMPLES

L'Argent, de Robert Bresson, va être projeté au festival de Cannes de 1983.

Interrogé sur ses conceptions lors du festival de 1957, Bresson donnait, entre autres, cette réponse, devenue vite une sorte de principe de ralliement pour beaucoup de cinéastes alors à peine débutants, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, François Truffaut : «Le cinéma n'est pas un spectacle, c'est une écriture». Il a depuis, plutôt que «cinéma», préféré dire «cinématographe». Ce retour au mot premier, entier, affirme, par-delà le souci d'un vocabulaire exact, une option déterminante : selon Bresson, le cinéma reste en deçà de ses possibilités, tronquées comme le mot lui-même, compromises dans leur intégrité ; le cinématographe, lui, retourne à la pureté de ses racines, de sa vocation, pour jouer à fond son être dans l'aventure.

«LE CINEMATOGRAPHE EST UNE ECRITURE AVEC DES IMAGES EN MOUVEMENT ET DES SONS». Telle est l'affirmation, capitale jusque dans les caractères d'imprimerie choisis, tel est l'article essentiel du credo qu'expose Bresson dans ses NOTES SUR LE CINEMATOGRAPHE, publiées en 1975. Ce bréviaire lapidaire ne raconte pas les faits, ne cite pas les films, mais trace l'itinéraire accompli, de la première décision, qui ouvre le temps des refus : «Me débarrasser des erreurs et des faussetés accumulées», - jusqu'au dernier souhait, qui couronne le temps des essors : «Caméra et magnétophone, emmenez-moi loin de l'intelligence qui complique tout».

N'en déduisons pas que Bresson ignore Chaplin, Dreyer, Flaherty et d'autres pionniers sans lesquels l'art cinématographique n'existerait pas. La quête intransigeante de la peinture à laquelle s'est livré Cézanne ne ramenait pas à zéro Courbet ou Manet ; la quête de la poésie menée par Mallarmé n'effaçait ni Hugo ni Baudelaire. Mais Bresson est comme Mallarmé un «solitaire ébloui de sa foi». Comme le poète pur et comme Cézanne en peinture, il cherche moins à apporter un style de plus parmi d'autres styles qu'à s'interroger (et nous amener à nous interroger nous aussi) sur les moyens et les fins d'un art, sur son essence. De tels créateurs, par un pari magnifique et total, qui n'est pas sans rappeler Descartes et la méthode de la tabula rasa, font leur affaire personnelle de ces interrogations fondamentales, au lieu de se borner à continuer une tradition existante.

On ne développera pas ici la thématique des films réalisés par Bresson. Elle ressortit à une réflexion sur la dispute que se livrent dans toute destinée humaine la prédestination et la liberté, ou, plus simplement, la chance et la volonté. On cernera seulement les principes majeurs de son esthétique, les exemples par lesquels s'est affirmée sa foi dans le cinématographe.



Bareness of style was the first element which struck Bresson's analysts. In her book *LA FORCE DES CHOSES*, Simone de Beauvoir wrote : «With *LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE*, which is so bare aesthetically, Bresson has powerfully captivated his audience merely through a certain tone, a style». As soon as 1945, it is true that bareness was to Bresson the essential condition of intensity. Even if he himself finds now that film too literary or too theatrical, one can guess the reasons why this radically new movie has fascinated such film-makers as Jacques Demy (who traces back to *LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE* one of the primary motivations for his urge to make films) or the late Jean Eustache, who always liked to refer to that film.

That same bareness in style has remained to this day Bresson's essential characteristic, even in a more «polyphonic» film like *AU HASARD BALTHAZAR* (1966). Commenting on Bresson's *LANCELOT DU LAC* (1974), the writer Julien Gracq said : «One cannot go any further in the fury of cutting and eliminating the unessential elements». The author of *LE RIVAGE DES SYRTES*, who is a great specialist of the Arthurian legends, went on paying tribute to that film «so hard to forget» : «in *LANCELOT DU LAC* - as in *LE PROCES DE JEANNE D'ARC* - the non lyrical choice of Bresson is still pitiless and fanatic but avoids the danger of «dryness» : the poetic presence of the myth in the background is so powerful that it could almost break down, and yet it never stops vibrating. On the contrary...»

The uncompromising attitude of Bresson regarding the means to be used - this is the second great example given by the director - was already there in his third film, *JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE* (1950) but even more so in the fourth one *UN CONDAMNE A MORT S'EST ECHAPPE* ou *LE VENT SOUFFLE OU IL VEUT* (1956) and onwards : there were no sets, no decoration, but the true essence of our world ; no actors but those true people Bresson refuses to call comedians and prefers to name «models». In other words, his «cinematograph» is built at the other extreme of mere photographed theatre.

To Bresson, photography is really a seizure and so, he may catch elements which are far apart in the universe to bring them back together within a certain order. «This is the same system as poetry», he commented once. And yet, this abstraction - methodical as it may be - is not a dry, intellectual process. And this is the third great example offered by Bresson's films. The filmic purity is not reached at the expense of his material or of the presence of people and objects - just as in *LES MENINES* by Velasquez or Vermeer's *ATELIER*, where the painter did not have to reduce the importance of men and things to be able to create a perfect allegory.

One can understand why, soon after *UN CONDAMNE A MORT S'EST ECHAPPE*'s release, François Truffaut wrote : «There is in this film not one abusive image (i.e., more important than the one before or after), not one dramatic effect, no complacency, no weakness. It might very well be the first film in motion picture history to provoke an emotion empty of any facile effect, in fact a specific emotion, born of the sole virtues



Le dépouillement frappa dès les premiers films de Bresson. Dans *LA FORCE DES CHOSES*, Simone de Beauvoir observe qu'il «a su captiver insidieusement par un ton, un style (...) avec *LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE* d'un si intense dépouillement». Oui, déjà en 1945, le dépouillement était pour Bresson la condition première de l'intensité. Bien qu'il le trouve maintenant trop littéraire, trop joué, on comprend que ce film, alors insolite, ait fasciné des cinéastes comme Jacques Demy, qui y voit une des causes premières de sa vocation, ou le regretté Jean Eustache, qui aimait y faire allusion.

Ce dépouillement est resté la caractéristique essentielle de Bresson, même dans un film polyphonique comme *AU HASARD BALTHAZAR* (1966). Julien Gracq remarque à propos de *LANCELOT DU LAC* (1974) : «la fureur de couper, de sabrer l'inessentiel ne peut aller plus loin». L'auteur du *RIVAGE DES SYRTES*, grand connaisseur du mythe arthurien, a célébré ce «film difficile à oublier» : «ici - comme déjà dans le *PROCES DE JEANNE D'ARC* - l'interdit lyrique, si implacable, si fanatique qu'il soit, ne comporte plus le risque de sécheresse le moindre : la présence poétique, la présence acquise du mythe à l'arrière-plan est si écrasante que, même tendue à se rompre comme c'est le cas, il n'y a aucune chance que la corde cesse de vibrer. Au contraire».

L'intransigeance dans les moyens, deuxième grand exemple bressonien, s'affirma dès son troisième film, *JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE* (1950), et surtout à partir du quatrième, *UN CONDAMNE A MORT S'EST ECHAPPE* ou *LE VENT SOUFFLE OU IL VEUT* (1956) : dialogues et musique de plus en plus fonctionnels ; pas de décors, mais le vrai du monde ; pas d'acteurs, mais l'authenticité de ceux que Bresson appelle non des interprètes, mais des «modèles». Le cinématographe se construit en se plaçant aux antipodes du théâtre photographié.

Bresson, pour qui la prise de vues est vraiment une prise, une capture, saisit des éléments parfois très écartés dans le monde, pour les rapprocher ensuite dans un certain ordre. «C'est le système de la poésie», dit-il. Mais cette véritable abstraction, si méthodique qu'elle soit, s'opère sans dessèchement, sans intellectualisation. C'est le troisième grand exemple donné par les films de Bresson. La pureté filmique ne s'y atteint pas aux dépens de l'effet de matière, de la présence des êtres et des objets, pas plus que dans *LES MENINES* de Velasquez ou *L'ATELIER* de Vermeer le peintre n'avait besoin de minimiser l'importance des hommes et des choses représentés pour arriver à créer une allégorie de la peinture.

On comprend que François Truffaut ait écrit peu après la sortie du film : «Il n'y a dans *UN CONDAMNE A MORT S'EST ECHAPPE* aucune image abusive (plus mise en valeur que la précédente ou la suivante), aucun effet dramatique, aucune complaisance, et aucune faille. C'est peut-être le premier film de l'histoire du cinéma à susciter une émotion pure de toute facilité, une émotion spécifique, créée par les seules vertus de l'image et du son :



of images and sounds : the length of every single shot, the series of human looks, the relationship between shapes and sounds, the dialogue between hands and objects«. Similarly, one can see why PICKPOCKET (1959) was placed in the March 1965 issue of CAHIERS DU CINEMA at the top of a list of the most impressive French films for the last twenty years (called «Vingt ans de cinéma français»). One also understands why Marguerite Duras - in a book called LES YEUX VERTS - wrote : «PICKPOCKET and AU HASARD BALTHAZAR could summarize all cinema».

Bresson's obstinacy has been very rewarding. Indeed, he has had sometimes to wait for several years before he could make true his dearest projects like AU HASARD BALTHAZAR and LANCELOT DU LAC. But those films, in which he has so deeply committed himself are also the freest of all. The films in which the eye and the ear have best seized what is cinematographically separable and filmable. For Bresson has indeed been more and more aware of the resources of his trade, but also of the following principle : «One film's problems are always different from another's». In that context, shouldn't we be very curious and impatient to see every time the kind of problems Bresson asks and solves in a new film, and especially in the latest one : L'ARGENT ?

Jean Sémolué



durée des plans, succession des regards, rapport des formes et des bruits, dialogues des objets et des mains». On comprend que LES CAHIERS DU CINEMA de mars 1965 aient placé PICKPOCKET (1959) en tête de la liste qu'ils ont composée pour recenser les œuvres les plus marquantes de «Vingt ans de cinéma français». On comprend que Marguerite Duras, dans LES YEUX VERTS, ait déclaré : «PICKPOCKET, AU HASARD BALTHAZAR peuvent être à eux seuls le cinéma en entier».

L'obstination de Bresson s'est révélée payante. Il a dû, il a su attendre parfois des années avant de pouvoir réaliser certains de ses projets les plus chers, comme AU HASARD BALTHAZAR ou LANCELOT DU LAC. Mais ces films, où il s'est le plus engagé en profondeur, sont en même temps les plus libres qu'il ait faits. Ce sont ceux où le pouvoir de l'œil et de l'oreille s'est le mieux exercé à saisir ce qui est cinématographiquement séparable et réalisable. Bresson a en effet acquis une conscience toujours plus grande des moyens de son métier. Mais aussi une connaissance toujours plus certaine de ce fait : «les problèmes d'un film ne ressemblent jamais à ceux d'un autre film». Comment donc n'attendrions-nous pas avec curiosité de voir quels problèmes Bresson rencontre et résout dans chacun de ses nouveaux films, aujourd'hui, notamment, dans le dernier venu : L'ARGENT ?

Jean Sémolué



# FILMOGRAPHIE DE ROBERT BRESSON

- 1933 : AFFAIRES PUBLIQUES (négatif disparu)
- 1944 : LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE
- 1950 : LE JOURNAL D'UN CURE DE CAMPAGNE
- 1956 : UN CONDAMNE A MORT S'EST ECHAPPE
- 1959 : PICKPOCKET
- 1961 : LE PROCES DE JEANNE D'ARC
- 1965 : AU HASARD BALTHAZAR
- 1966 : MOUCHETTE
- 1968 : UNE FEMME DOUCE
- 1970 : QUATRE NUITS D'UN REVEUR
- 1973 : LANCELOT DU LAC
- 1976 : LE DIABLE PROBABLEMENT
- 1982 : L'ARGENT