

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

Pickpocket

France, 1959, 1h15, noir et blanc
Scénario et réalisation : Robert Bresson
Production : Agnès Delahaie
Chef opérateur : Léonce-Henri Burel
Décorateur : Pierre Charbonnier
Ingénieur du son : Antoine Archimbaud
Chef monteur : Raymond Lamy
Musique : Jean-Baptiste Lulli (1632-1687)



Robert Bresson. Coll. Cahiers du cinéma/D. Rabourdin/DR.

LA MÉCANIQUE DU TROUBLE

Michel raconte sa propre histoire : considérant que son génie le place au-dessus des lois, il se laisse tenter par le vol à la tire, sans être motivé par l'appât du gain. Il se livre d'abord à quelques tentatives diversement réussies avant de rencontrer un maître-pickpocket qui va l'initier à une pratique virtuose. Les succès de Michel l'éloignent ainsi de Jeanne, dont il refuse l'amour... Faux film policier, *Pickpocket* surprend et fascine. On y retrouve ce qui fait l'originalité et la force du *cinématographe* tel que le conçoit un Robert Bresson qui est en 1959 au sommet de son art. Si le film repose en apparence sur une certaine austérité, économisant les dialogues, refusant la psychologie facile et jouant constamment de l'ellipse, il est avant tout une extraordinaire mécanique de précision. Les cadrages millimétrés et le montage virtuose qui fragmentent les corps et décomposent les actions désorientent le spectateur, étourdi par un ballet de mains dont le spectacle confond voleurs et victimes. Autant dire que le pickpocket, loin de n'être que le symbole des hésitations du héros, est aussi un représentant du cinéaste. « Avez-vous déjà ressenti le trouble que met dans l'air la présence d'un voleur ? », demandait le cinéaste au magazine *Arts* ; et d'ajouter : « C'est inexplicable. Mais le cinéma est bien le domaine de l'inexplicable. »

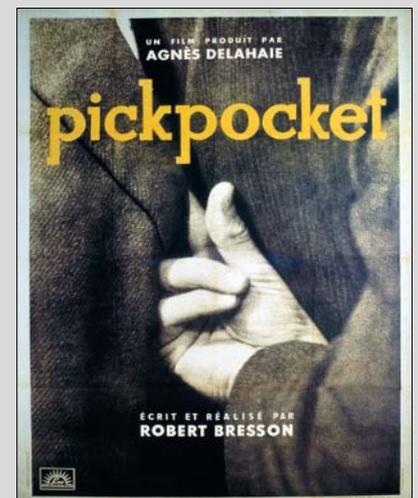
ROBERT BRESSON

Robert Bresson est âgé de 52 ans à la sortie de *Pickpocket*. Le film n'est pourtant que son cinquième long-métrage. Huit autres seulement suivront jusqu'à sa disparition en 1999, entretenant sa légende de cinéaste rare et rigoureux, peu connu du grand public mais célébré par la critique depuis son second film (*Les Dames du bois de Boulogne*, 1945) comme l'un des plus grands créateurs de son temps. Car Bresson s'en est toujours tenu à des principes et à un style fondés sur une grande exigence. Ses héros, qui subissent nombre d'épreuves physiques et morales et évoluent dans des décors dépouillés - dont la prison est le modèle - font preuve, tels Fontaine dans *Un Condamné à mort s'est échappé*, Jeanne dans *Procès de Jeanne d'Arc* ou l'âne Balthazar dans *Au hasard Balthazar*, d'une capacité de résistance hors du commun. Les dernières œuvres du cinéaste, parmi lesquelles un crépusculaire *Lancelot du Lac* (1974), traduiront un pessimisme qui sera tempéré par la publication de *Notes sur le cinématographe*, recueil capital entamé dès le début des années 50.

AU COMMENCEMENT : L'AFFICHE

On commentera d'abord l'aspect provocant de l'affiche. Le titre est mis en valeur par le contraste des couleurs. Privé d'article et de majuscule, il renvoie à la brutalité d'un constat qui ne se souciera guère de psychologie mais ira à l'essentiel de ce que pourrait être une définition. Sentiment confirmé par l'anglicisme, plus direct qu'un équivalent français (imaginons un pauvre *Voleur à la tire*), d'autant plus frappant qu'il permet une allitération en « p ». Impression d'épure, donc, confirmée par le noir et blanc et par le cadrage.

Une main, claire sur fond sombre, occupe la position centrale, comme autonome, détachée du corps auquel elle appartient. Nul ne peut, sans entraînement, reproduire cette posture sans difficulté. Remarquons l'aspect intrusif des doigts, dont l'un est déjà introduit dans l'échancrure d'une veste (seuls quatre doigts sont visibles, mais il est difficile de s'en rendre compte spontanément : celui qui manque est celui qui fouille). De toute évidence, le contact s'établit ici entre deux hommes et il ne serait pas déplacé d'évoquer un symbolisme érotique sous-jacent au film.





LES MODÈLES

Robert Bresson préfère le terme de modèle, emprunté à la peinture, à celui d'acteur. « L'important n'est pas ce qu'ils me montrent mais ce qu'ils me cachent, et surtout *ce qu'ils ne soupçonnent pas qui est en eux* » (*Notes sur le cinématographe*). Les modèles seront donc des non-professionnels, vierges de toute expérience d'interprétation, qui offrent la singularité de leur parcours. La méthode du cinéaste repose sur de nombreuses prises lors du tournage afin d'effacer toute trace de théâtralité dans les gestes et les paroles. Il s'agit de parvenir à retrouver un « automatisme de la vie réelle », paradoxalement obtenu à force de répétitions. Cet automatisme repose sur la précision des gestes et des regards, la raideur des corps et un ton de voix monocorde. A l'anonymat des personnages du film, désignés tout au plus par leur prénom, correspond donc celui des modèles.



LES PERSONNAGES

Martin Lassalle s'oriente vers une carrière de haut fonctionnaire lorsqu'il accepte de devenir Michel, jeune écrivain aux poses de dandy qui proclame le droit des individus supérieurs à une conduite hors-normes. Son audace de voleur n'a d'égal que son désintéressement, traduit par l'unique costume passe-partout qu'il porte d'un bout à l'autre du film.

Marika Green danse à l'Opéra de Paris lorsqu'elle devient Jeanne. Marquée par la patience et la résignation, la jeune femme douce est l'instrument de l'initiation amoureuse et du rachat de Michel.

Pierre Leymarie est chercheur en biologie. Jacques, meilleur ami et, à plusieurs reprises, double de Michel, semble être sa conscience morale jusqu'à ce que ce point de vue soit relativisé.

Jean Pélégri, écrivain, est l'inspecteur de police. Il exprime les objections de la société aux théories élitistes de Michel ; difficile de savoir dans quelle mesure il protège ou cherche à piéger le voleur.

Kassagi et Pierre Etaix jouent les deux pickpockets, initiateurs et complices muets de Michel. Ils ont en commun d'être des artistes de cirque. Kassagi, conseiller technique de Bresson, est un ancien voleur à la tire. Etaix, clown et humoriste, est sur le point de se lancer avec bonheur dans la mise en scène de cinéma.



JEU D'IMAGES



Trois plans consécutifs (de 29'56 à 30'15) rendent compte d'une des séquences les plus spectaculaires. Le comparse de Michel subtilise le portefeuille d'un homme d'affaires. Afin de comprendre comment opère le pickpocket (et le cinéaste), on détaillera : la décomposition du mouvement, le dispositif de tournage et le traitement du temps. L'ordre des plans 1 et 2, en bonne logique, ne devrait-il pas être inversé ? Le tour de passe-passe du cinéaste vaut bien celui du pickpocket.

ANALYSE DE SÉQUENCE



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16

Michel est attiré par un individu étrange qui pourrait être un policier en faction en bas de son immeuble. Une part de mystère demeure tout au long de l'épisode. La reconnaissance mutuelle des deux voleurs ne passe ni par le dialogue ni par le regard. On pourra en revanche repérer les effets de symétrie et de superposition : la séquence joue de la confusion entre les deux voleurs et de l'ambivalence d'un maître qui est aussi un double. Elle repose aussi sur la virtuosité des gestes chorégraphiés sur un thème musical de Lulli renvoyé à sa destination première : l'accompagnement d'un ballet amoureux.

Directrice de publication : Véronique Cayla.

Propriété : CNC (12, rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16).

Rédacteur en chef : Stéphane Delorme. Conception graphique : Thierry Célestine. Iconographie : Carolina Lucibello. Révision : Sophie Charlin.

Auteur de la fiche élève : Thierry Méranger.

Conception et réalisation : Cahiers du cinéma (9, passage de la Boule-Blanche – 75012 Paris).

Crédit affiche : Lux Films..