

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

ROBERT BRESSON

PICKPOCKET



par Cyril Béghin



Trouver une manière pour s'approcher des corps au plus près et leur prendre quelque chose d'essentiel ; travailler par répétition, avec acharnement, jusqu'à réussir le bon geste, net et souverain ; affirmer l'existence d'un ordre esthétique différent, d'une beauté supérieure jusque dans les actes apparemment les plus ordinaires ou ceux associés au mal. Les volontés de Michel, le voleur, et celles du cinéaste Robert Bresson se rejoignent en tous ces points. *Pickpocket* est ainsi l'un des plus beaux films de l'histoire du cinéma, et aussi l'une des meilleures introductions au « cinématographe »

bressonien, à sa mécanique et à son éthique difficiles : on y voit, selon une formule de Jean-Luc Godard à propos d'un autre film de Bresson, comment « la violence des choses va jusqu'au fond des hommes ». Nous essayons dans les pages suivantes de résumer les grandes lignes du « cinématographe » et d'en montrer le fonctionnement de détail dans *Pickpocket* : dans la rigueur de l'interprétation, la puissance des compositions, la mathématique des rythmes.

SOMMAIRE

Synopsis	1
Réalisateur	2
Genèse Document	3
Découpage séquentiel	4
Analyse du récit	5
Parti pris Ouverture pédagogique 1	6
Acteurs Ouverture pédagogique 2	8
Mise en scène Ouverture pédagogique 3	10
Analyse de séquence Ouverture pédagogique 4	12
Enchaînement Ouverture pédagogique 5	14
Procédé Ouverture pédagogique 6	15
Point technique	16
Filiations	17
Passages du cinéma	18
Lecture critique	19
Atelier pédagogique	20
Sélection bibliographique & vidéo	

**CAHIERS
DU
CINÉMA**

CNC

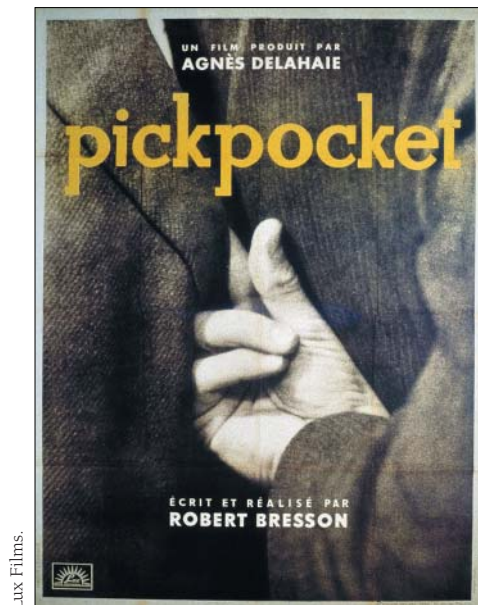


Directeur de publication : Véronique Cayla.

Propriété : CNC (12 rue de Lübeck - 75784 Paris Cedex 16 - Tél.: 01 44 34 36 95 - www.cnc.fr).
Rédacteur en chef : Stéphane Delorme. Conception graphique : Thierry Célestine. Iconographie : Carolina Lucibello. Révision : Sophie Charlin. Rédacteur du dossier : Cyril Béghin. Rédacteur pédagogique : Thierry Méranger.

Conception et réalisation : Cahiers du cinéma (9, passage de la Boule-Blanche - 75012 Paris - Tél.: 01 53 44 75 75 - Fax.: 01 53 44 75 75 - www.cahiersducinema.com).

Les textes sont la propriété du CNC. Publication septembre 2008. Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org



Lux Films.

Un jeune homme, Michel, se confesse à son journal : il a volé dans le sac d'une femme, à Longchamp. La police l'a arrêté et, faute de preuve, relâché. Le lendemain, il confie l'argent à Jeanne, une voisine de sa mère malade, avant de rencontrer un ami, Jacques, et le commissaire qui l'avait interrogé la veille. Voler devient pour Michel une affirmation morale : non seulement il multiplie les vols, perfectionne sa technique, s'associe à d'autres pickpockets, mais semble défier le commissaire en lui rendant visite. L'amitié de Jacques, la relation possible avec Jeanne n'y font rien, il continue jusqu'à un ultime coup qui l'amènera en prison, et lui révélera son amour pour Jeanne.

Pickpocket

France, 1959

Scénario et réalisation : Robert Bresson
 Chef opérateur : Léonce-Henri Burel
 Décorateur : Pierre Charbonnier
 Chef monteur : Raymond Lamy
 Ingénieur du son : Antoine Archimbaud
 Musique : Jean-Baptiste Lulli
 Production : Agnès Delahaie pour Lux,
 Compagnie cinématographique de France
 Durée : 75 min
 Format : 35mm noir et blanc
 Sortie française : 16 décembre 1959

Interprétation

Michel : Martin Lasalle
 Jeanne : Marika Green
 Le commissaire : Jean Pélégri
 Jacques : Pierre Leymarie
 1^{er} complice : Kassagi
 2^{ème} complice : Pierre Etaix
 La mère : Dolly Scal
 Un inspecteur : César Cattedagno

Ce livret est découpé en deux niveaux : un texte principal et des ouvertures pédagogiques.

Le texte principal a pour visée de fournir les informations nécessaires (biographiques, techniques, historiques) à l'approche du film. Il propose ensuite des réflexions d'ensemble et des analyses de détail afin de donner à comprendre la portée (dans l'histoire du cinéma, ou d'un genre) et la singularité de l'œuvre étudiée. Une première partie privilégie les textes de fond sur double page, ponctués par une analyse de séquence qui donne une illustration précise à l'analyse plus globale du film ; une deuxième partie multiplie les entrées pour offrir à l'enseignant divers angles d'étude.

Les ouvertures grisées en marge ont pour visée de prolonger la réflexion selon un angle pragmatique. Rédigées par un autre rédacteur que celui du texte principal, elles s'adressent directement à l'enseignant en lui proposant des exemples de travail concrets, en lui livrant des outils ou en lui fournissant d'autres pistes. L'idée générale est de repartir de l'impression que les élèves ont pu avoir, d'interroger leur vision du film. Un atelier pédagogique en fin de dossier vient ponctuer ce parcours.

Robert Bresson Filmographie complète

- 1934 *Affaires publiques*
(moyen-métrage)
- 1943 *Les Anges du péché*
- 1945 *Les Dames du bois de Boulogne*
- 1951 *Le Journal d'un curé de campagne*
- 1956 *Un Condamné à mort s'est échappé*
- 1959 *Pickpocket*
- 1962 *Procès de Jeanne d'Arc*
- 1966 *Au hasard Balthazar*
- 1967 *Mouchette*
- 1969 *Une Femme douce*
- 1972 *Quatre nuits d'un rêveur*
- 1974 *Lancelot du Lac*
- 1977 *Le Diable probablement*
- 1983 *L'Argent*

UNE MARCHÉ OBSTINÉE

Figure phare pour la critique et la cinéphilie française dès son second long-métrage, *Les Dames du bois de Boulogne* (1945), Robert Bresson (1907-1999) n'en est pas moins resté au long de sa carrière un cinéaste à part, entretenant des liens contradictoires avec l'industrie et peu connu du grand public. Lorsqu'il reçoit le Grand prix du cinéma de création à Cannes en 1983 pour ce qui devait être son dernier film, *L'Argent*, les huées et les sifflets se mêlent aux applaudissements. C'est que, en treize longs-métrages, Bresson n'a cessé de se tenir aux convictions et à la mise en œuvre d'une méthode et d'un style propres, qui plus de quarante ans après leurs premières manifestations faisaient encore grincer des dents. La résistance, l'entêtement, la croyance « malgré tout » et la capacité au sacrifice sont les grandes caractéristiques des actes et des psychologies des héros bressoniens, qu'ils soient inspirés de Bernanos (*Le Journal d'un curé de campagne*, *Mouchette*), de Dostoïevski (*Une Femme douce*, *Quatre nuits d'un rêveur*) ou inventés par le cinéaste (*Pickpocket*, *Au hasard Balthazar*, *Le Diable probablement*). Comme ses auteurs de prédilection, Bresson tire sa force d'un rapport viscéral à la morale chrétienne, mais aussi d'une confiance sans faille dans les puissances de l'art en général et de son art en particulier, auquel il consacra un recueil d'aphorismes entamé au début des années 50 et publié en 1975, *Notes sur le cinématographe*¹. C'est d'abord cette terrible obstination du créateur et de ses créatures qui fut vilipendée à Cannes.

Qu'est-ce qui dérangeait encore, en 1983, dans cet art que Bresson nommait « cinématographe » pour bien le distinguer du reste du « cinéma » ? Lors d'un entretien pour la télévision en 1967, année de *Mouchette*, Jean-Luc Godard disait que chez Bresson « la violence des choses va jusqu'au fond des hommes », belle formule aux significations multiples. Dès son premier long-métrage, *Les Anges du péché* (1943), où des nonnes vivant dans des chambres austères se jettent au sol pour saluer leurs mères supérieures, mais surtout avec *Le Journal d'un curé de campagne* (1951) puis *Un Condamné à mort s'est échappé* (1956), les personnages bressoniens circulent dans des décors épurés à la matérialité brute, dont la cellule de prison devient une sorte de modèle. La « violence des choses »



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

passé d'abord par ce dépouillement des surfaces, ces multiples déserts que les hommes doivent traverser, toucher ou contempler, souvent de manière répétitive comme les prisonniers d'*Un Condamné à mort*... qui vont et viennent dans une cour. L'attention aiguë portée à l'inerte, à la potentialité abstraite d'une zone de décor ou d'un pan de costume, au caractère passager des figures humaines, est l'une des premières manières dont le cinématographe s'élève contre le cinéma. Il s'agit, dit Bresson, d'« aplatir » l'image [NC, p.23] pour mieux « communiquer des impressions, des sensations » [NC, p.87] par lesquelles doit passer la compréhension des situations. Au moment de la sortie de *Pickpocket*, Bresson se dit persuadé que « le grand public est prêt à sentir avant de comprendre ».

Ce mélange de sévérité et de sensualisme est aussi au principe du rapport aux acteurs, que Bresson nomme des « modèles » et auxquels il impose des mécaniques de répétition pour mieux les défaire des clichés du théâtre, grand ennemi du cinématographe, et retrouver « ce qu'ils sont » [NC, p.86], c'est-à-dire « âmes, corps inimitables » [NC, p.58. Cf. Acteurs]. Ainsi la « violence des choses va jusqu'au fond des hommes », non seulement dans les scénarios des films, qui empruntent régulièrement la forme de cheminements spirituels à travers des séries d'épreuves physiques et morales, mais aussi dans la réalité des productions, pour lesquelles Bresson mêle la fidélité à certains artistes et techniciens (dont le peintre Pierre Charbonnier – cf. Passages du cinéma) et la vampirisation de ses « modèles » souvent non-acteurs, qu'il engage pour un seul film et auxquels il interdit de rejouer ailleurs. Le hasard, la rencontre unique et décisive, dont on va voir le rôle important dans les films, sont donc aussi au principe de la création : « Je marche vers l'inconnu à travers les êtres qui sont là. »²

1) Cf. Sélection bibliographie. Dans le reste du livret, les références à ce livre seront données dans le texte, entre crochets, avec l'abréviation NC.

2) Robert Bresson, entretien avec Claude-Marie Trémois in *Radio-Cinéma-Télévision* n°334, 1957.

IMPATIENCE ET INCERTITUDES

Depuis son premier moyen-métrage, *Affaires publiques*, sorti en 1934, les projets de Bresson connaissent un calendrier erratique. La guerre puis des vicissitudes de production, qui suspendent au moins trois projets importants (une vie d'Ignace de Loyola, une adaptation de *La Princesse de Clèves* et une première version du *Lancelot du Lac* qu'il réalisera finalement en 1974) font qu'il ne tourne, jusqu'à la fin des années 50, qu'à intervalles très irréguliers. Mais à la fin de 1956, porté par le relatif succès public d'*Un Condamné à mort s'est échappé* comme par le sentiment d'y avoir précisé un style et une méthode, décidé à « détruire la fable selon laquelle je me satisferais d'un film tous les cinq ou six ans », il s'engage très vite dans l'écriture et la réalisation de *Pickpocket*, qu'il qualifiera pour cela de « film d'impatience »³.

Un Condamné à mort..., inspiré d'un récit du résistant André Devigny, détaille les efforts d'un homme pour s'évader d'une geôle nazie. Comme dans le film précédent, *Le Journal d'un curé de campagne*, on y trouve des rapports variés de redoublement ou de différence entre ce que l'on voit et ce que le protagoniste solitaire écrit, raconte en voix-off ou dit aux personnages qu'il rencontre. Cet entrecroisement des voix narratives est repris dans *Pickpocket*, mais c'est d'abord une trouvaille d'*Un Condamné à mort...* que Bresson veut très vite réexplorer. L'évocation du travail répétitif et minutieux du personnage pour repérer les lieux, faire circuler des informations, se fabriquer des outils, percer une porte, attendre le bon moment pour l'évasion, passe par des séries de gros plans ou de cadrages isolant les objets, les mains et les visages, qui concentrent les situations et les psychologies sur l'épure de gestes mécaniques et d'expressions dissimulées. Le désir de revenir sur cette riche « matière cinématographique » rend le cinéaste impatient : « J'ai eu envie de voir et de montrer d'autres mains habiles », et il a pour cela l'idée du pickpocket.

Pour la première fois dans son œuvre, Bresson écrit seul et est à l'origine du scénario – d'abord intitulé *Incertitude*, ce qui rappelle le sous-titre d'*Un condamné à mort...* : *Le Vent souffle où il veut*. *Crime et châtiment* de Dostoïevski (1866) et *Moll Flanders* de Daniel Defoe (1722) sont des sources secondaires, qui vont



Scène absente du montage final - Lux Films /coll. Cahiers du cinéma.

simplement servir à soutenir la structure et certaines scènes d'un film dont l'inspiration première appartient entièrement à l'auteur, et qu'il va documenter par quelques recherches à la préfecture de police de Paris.

Suivant le système mis en place depuis *Le Journal d'un curé de campagne*, Bresson n'engage que des acteurs non professionnels, tous liés aux arts ou à un domaine intellectuel, auxquels il impose une forte discipline de répétition et un grand nombre de prises de vue (cf. Acteurs). Il s'associe à des techniciens qui sont tous ses aînés de quelques années : il retrouve le chef opérateur Léonce-Henri Burel et le décorateur Pierre Charbonnier, déjà présents sur ses deux films précédents, et entame sa collaboration avec le grand ingénieur du son Antoine Archimbaud, qui a longtemps travaillé avec Marcel Carné et Julien Duvivier et qui fera aussi le son de *Procès de Jeanne d'Arc* (1962) et *Au hasard Balthazar* (1966).

Le tournage s'étend de juin à septembre 1959, pour une grande part en décors réels, dans Paris – ce qui sera l'une des raisons de l'importance du film pour les cinéastes de la Nouvelle vague, alors en pleine naissance. De premières tentatives sont faites pour dissimuler l'équipe de tournage et saisir les acteurs dans les foules de la ville, technique à laquelle Bresson renonce vite parce que « les prises de vue en cachette ne sont pas précises ». Il persiste néanmoins à tourner dans des lieux très fréquentés de la capitale, des cafés, des rues passantes, la gare de Lyon au moment des départs en vacances : « – J'accumulais [pour le tournage de cette scène] toutes les difficultés, dont la moindre n'était pas de travailler dans la bousculade et le vacarme. – Pourquoi vous imposez-vous ces difficultés ? – Pour ne capturer que du réel. »

³ Robert Bresson, entretien avec Jean-Luc Godard et Jacques Doniol-Valcroze, *Cahiers du cinéma* n°104, février 1960. Les citations sont extraites de cet entretien.

Document



Tournage de *Pickpocket* - Coll. Cahiers du cinéma/DR.

Entraînement :

le cinéaste répète les gestes avec ses modèles.

Note : pour se repérer, sont indiqués entre parenthèses le minutage et le chapitrage de l'édition DVD MK2.

1. Avertissement, générique

[00 :00 :00 – 00 :01 :47 ; chapitre 1]

Accompagné d'un extrait d'une composition de Lulli, le générique du film est précédé de l'avertissement suivant : « Ce film n'est pas du style policier. L'auteur s'efforce d'exprimer, par des images et des sons, le cauchemar d'un jeune homme poussé par sa faiblesse dans une aventure de vol à la tire pour laquelle il n'était pas fait. / Seulement cette aventure, par des chemins étranges, réunira deux âmes qui, sans elle, ne se seraient peut-être jamais connues. »

2. Longchamp 1

[00 :01 :48 – 00 :06 :14 ; chapitre 2]

Le récit s'ouvre par un flash-back annoncé par une voix-off et un plan sur un journal intime. Lors d'une course à Longchamp, le narrateur, Michel, passe à l'acte d'une résolution qu'il avait prise, dit-il, « depuis plusieurs jours » : voler dans le sac d'une spectatrice. Il dérobe quelques billets, mais se fait prendre par la police. Au commissariat, il est interrogé par l'inspecteur principal qui, sans preuve décisive, le relâche. Michel rentre dans sa petite chambre de bonne, et s'endort.

3. Jeanne [00 :06 :15 – 00 :07 :33 ; chapitre 3]

Le lendemain matin, rendant visite à sa mère, il rencontre une voisine de celle-ci, Jeanne. La mère ne va pas bien, mais Michel ne rentre pas la voir, et confie à Jeanne de l'argent pour elle.

4. Le génie du crime

[00 :07 :34 – 00 :10 :58 ; chapitre 3]

Le soir, dans un café avec son ami Jacques, il croise l'inspecteur et lui expose sa théorie : « Est-ce qu'on ne peut pas admettre que des hommes capables, intelligents, et à plus forte raison doués de talent ou même de génie, et donc indispensables à la société,

au lieu de végéter toute leur vie, soient dans certains cas libres de désobéir aux lois ? »

5. Le métro [00 :10 :59 – 00 :15 :50 ; chapitre 4]

Dans le métro, Michel remarque un pickpocket au travail, dont il tente, chez lui, d'imiter la technique de vol, avant de s'exercer à son tour dans une rame.

6. Menaces [00 :15 :51 – 00 :18 :02 ; chapitre 4]

Au café, il croise Jacques, qui vient d'être questionné par l'inspecteur sur la personnalité de Michel. Celui-ci s'en moque, et continue « pendant toute une semaine » de voler dans le métro, jusqu'à une altercation avec l'une de ses victimes, qui lui fait prendre peur.

7. L'initiation [00 :18 :03 – 00 :23 :15 ; chapitre 5]

Les jours suivants, Michel reste chez lui. Il a le sentiment d'être surveillé. Un soir Jacques lui amène Jeanne, rencontrée dans l'escalier – elle vient le prévenir que la mère ne va pas bien. Michel pousse Jacques dans les bras de Jeanne. L'homme par lequel il croyait être surveillé est un pickpocket, avec lequel il sympathise, et qui lui apprend ses techniques.

8. La mort de la mère

[00 :23 :16 – 00 :27 :46 ; chapitre 6]

Jeanne a glissé un mot sous la porte de Michel : « Venez vite. » Mais il ne le trouve que tardivement, et, malgré ses paroles véhémentes devant sa mère (« Demain tu iras mieux ! (...) Moi je suis sûr. »), celle-ci meurt. Jeanne vient l'aider, plus tard, à amener quelques affaires chez lui.

9. Les trois joueurs

[00 :27 :47 – 00 :31 :04 ; chapitre 7]

« Une semaine plus tard », il vole un homme à la sortie d'une banque, avec la complicité de son ami pickpocket. Ils partagent leur butin dans un café, en jouant aux cartes. Un troisième voleur se joint à eux.

10. « Tu fouilles dans mes affaires ? »

[00 :31 :05 – 00 :37 :20 ; chapitre 8]

Rentrant chez lui, Michel y trouve Jacques lisant un de ses livres, consacré à Barrington, « le prince des pickpockets ». Jacques soupçonne Michel mais n'ose le dire. Au café la discussion avec l'inspecteur sur le génie du crime reprend. Michel va le voir le lendemain au commissariat avec le livre sur Barrington – et comprend que pendant ce temps, on est allé fouiller chez lui.

11. Un tour de manège

[00 :37 :21 – 00 :43 :03 ; chapitre 9]

Michel s'entraîne à voler des montres, seul. Un dimanche, il va à une fête foraine avec Jacques et Jeanne. Il les laisse s'amuser tous les deux et, attiré par une montre, s'éclipse à la poursuite de sa proie. Il rentre chez lui, les vêtements salis et troués – il est tombé en fuyant. Jacques passe le voir, Michel refuse toute explication, préférant provoquer son ami à propos de Jeanne : « Tu l'aimes ? »

12. Razzia gare de Lyon

[00 :43 :04 – 00 :47 :42 ; chapitre 10]

« J'étais devenu audacieux au dernier degré. », écrit Michel dans son journal. Avec ses complices, il passe un après-midi de vols en série à la gare de Lyon.

13. Arrestations et dénis

[00 :47 :43 – 00 :54 :23 ; chapitre 11]

Jeanne est convoquée par la police, les complices sont arrêtés. L'inspecteur rend visite à Michel, et rappelle qu'une plainte avait été déposée, « il y a un an », par Jeanne : il avait volé sa propre mère. « Vous vous trompez. », répond Michel.

14. « Crois-tu que je suis un voleur ? »

[00 :54 :24 – 00 :57 :12 ; chapitre 12]

Face à Jeanne, Michel revient sur la plainte déposée un an avant. Elle n'avait pas découvert qu'il était le coupable, mais il la force maintenant à comprendre, pour ce vol comme pour sa vie en général. Elle est effondrée, mais se jette dans ses bras.

15. Le départ

[00 :57 :13 – 01 :00 :30 ; chapitre 13]

Sur un coup de tête, Michel prend un train pour Milan, puis vit en Angleterre de ses vols. Deux années s'écoulent ; il revient à Paris, « n'ayant presque plus rien en poche ».

16. « C'est sans le vouloir que je me retrouvais là » [01 :00 :31 – 01 :03 :37 ; chapitre 14]

Il passe chez Jeanne, qui a eu entre-temps un enfant de Jacques, avec lequel elle n'a pas voulu se marier parce qu'elle ne l'aimait « pas assez ». Michel déclare qu'il va l'aider à s'occuper de l'enfant et qu'il peut encore, pour cela, être honnête. Il travaille en effet, et lui donne de l'argent.

17. Longchamp 2

[01 :03 :38 – 01 :07 :11 ; chapitre 15]

Il se rend à Longchamp et ne résiste pas à la tentation de voler un homme qu'il avait croisé, auparavant, au café, et qui l'avait attisé en lui montrant ses gains. L'homme est en fait un policier, qui l'arrête immédiatement.

18. L'étreinte [01 :07 :12 – 01 :12 :34 ; chapitre 16]

Michel est emprisonné. Jeanne lui rend visite. Il est d'abord dur avec elle, mais de jour en jour un amour grandit, jusqu'à une étreinte finale, entravée par la grille du parloir : « Oh Jeanne, pour aller jusqu'à toi, quel drôle de chemin il m'a fallu prendre. » La musique de Lulli retentit longuement sur du noir, après le mot « Fin ».

Du flou avec du net

Petit nombre de personnages, rapidité et clarté dramatique, brièveté informative des dialogues et de la voix-off, le récit de *Pickpocket* offre les allures d'une forte concision, d'une recherche de réduction aux articulations essentielles qui ferait un écho direct à l'efficacité des gestes du voleur.

Comme dans *Un Condamné à mort...* puis *Procès de Jeanne d'Arc*, cette concision semble servir un scénario univoque, où un personnage solitaire est suivi dans l'accomplissement d'une sorte d'épreuve. Dès le carton introductif, il est précisé que Michel a été « poussé par sa faiblesse dans une aventure de vol à la tire pour laquelle il n'était pas fait ». De même que l'emprisonnement du condamné ou le procès de Jeanne, cette « aventure » intense et provisoire définit strictement le temps du récit, sans prélude ni épilogue. Le film s'ouvre *in medias res* avec un premier vol et s'achève de même au moment de la conversion à l'amour, dont on peut penser qu'elle le sort définitivement du crime.

À ce balisage tranchant du parcours répond une clarté équivalente des lignes dramatiques et une manière complexe de les entrelacer, pour arriver à une forme de brouillage – des volontés, des sentiments – à partir de la netteté elle-même : « Sois précis dans la forme, pas toujours dans le fond (si tu peux) » [NC, p.129]. On peut distinguer trois lignes dramatiques, toutes mises en place dans les dix premières minutes du film (chap. 1 à 3) : a/ le vol, ses apprentissages et passages à l'acte ; b/ le discours sur le crime, qui passe entre autres par les dialogues avec Jacques et avec l'inspecteur ; c/ l'histoire d'amour avec Jeanne. La ligne « a » progresse par aug-

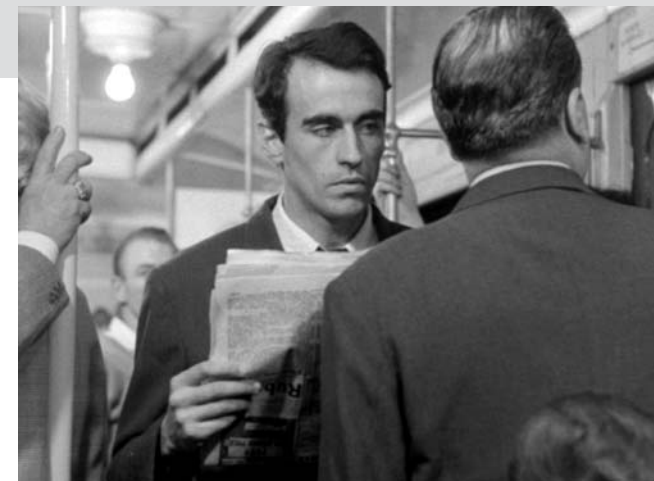


mentation de la virtuosité de Michel et du nombre de complices, jusqu'à « l'internationalisation » fabuleuse qui fait de lui un voleur en Italie, en Angleterre (chap. 13). L'une de ses sources est *Moll Flanders* de Daniel Defoe, auquel Bresson emprunte notamment l'idée répétée d'une « audace » et d'une « euphorie » du vol. La ligne « b » progresse à l'inverse de manière déceptive par rapport au projet initial de Michel, depuis l'exposition franche et complète de sa théorie à l'inspecteur (chap. 3) jusqu'à sa réduction par

celui-ci à une anecdote passée (« Au lieu de faire de la psychologie... » – chap. 11). Elle reprend en partie la structure des rencontres entre Raskolnikov et le juge Porphyre dans *Crime et châtiment*⁴. La ligne « c » ne semble connaître aucune progression continue mais une suite d'à-coups (la mort de la mère (chap. 6), la fête foraine (chap. 9), l'enfant (chap. 14)), de malentendus ou de fausses pistes (l'histoire entre Jeanne et Jacques) avant l'aveu final.

Intermédiaires

Les lignes ne s'entrecroisent pas seulement en fonction du rythme des scènes, mais aussi à l'intérieur même des scènes, suivant des effets d'équivalences ou de substitutions qui se consolident au fil du film. On voit par exemple (chap. 9) comment une montre volée est au centre d'une série de substitutions symboliques : Michel laisse Jacques avec Jeanne pour aller voler la montre, alors qu'au début de la séquence, c'est lui qui est seul avec Jeanne, dans les conditions d'un possible aveu amoureux (cf. Enchaînement). Puis lorsque Jacques vient le voir dans sa chambre, après le vol, Michel lui lance crânement qu'il



devrait « faire des cadeaux » à la jeune fille, avant de se satisfaire seul du vol de la montre en prononçant, off, un « La montre était très belle », où le « belle » semble autant valoir pour l'objet, cadeau potentiel, que pour Jeanne, amour potentiel.

Jacques est durant tout le film une figure intermédiaire, double de Michel, de l'inspecteur (comme lui il pose des questions, s'introduit chez Michel) et du second complice (les trios des cafés sont symétriques – cf. chap. 7), qui assure les croisements et influences mutuelles des lignes dramatiques. De manière générale, les vols peuvent apparaître comme les substituts d'une relation amoureuse que Michel fuit, ce que confirme une même remarque off sur « le cœur qui bat violemment » au moment d'un larcin (chap. 4) et de la lecture d'une lettre de Jeanne (chap. 16).

Deux procédés enfin travaillent à la variation des focalisations narratives, faisant fortement osciller le film entre la perception de Michel et une perception extérieure. C'est d'abord le jeu des redoublements, retards ou différences entre la narration off, les dialogues et les images. Placé en ouverture sous l'autorité d'un récit à la première personne, le film s'en éloigne régulièrement pour faire place à des moments de « silence » narratif où la voix de Michel n'intervient plus et semble laisser les événements à eux-mêmes, avant de les ponctuer d'une remarque signalant sa présence sourde continue. C'est ensuite le jeu multiple des ellipses, que nous détaillons plus loin (cf. Parti pris, Mise en scène et Analyse de séquence).

⁴ Pour une analyse plus détaillée des rapports entre le récit de *Pickpocket* et ceux de *Moll Flanders* et *Crime et châtiment*, on peut se reporter à Evelyne Jardonnet et Marguerite Chabrol, *Pickpocket*, éd. Atlande, 2005, p.63-66.



Un Condamné à mort s'est échappé.

LE dandy MÉTAPHYSIQUE

À quoi servent les entrecroisements et confusions de lignes dramatiques que nous venons d'évoquer (cf. Analyse du récit) ? Il est évident que si Bresson voulait de nouveau réaliser un film montrant « des mains habiles », il allait comme dans *Un Condamné à mort s'est échappé* conférer aux gestes minutieux de son personnage des valeurs et significations multiples. Par le vol, Michel instaure avec les autres, les objets et lui-même des rapports bouleversant l'ordre moral (il vole moins pour le gain que pour affirmer sa propre loi) et l'ordre des perceptions (il apprend à ne pas être vu). Ce pourquoi Jeanne, sans en savoir encore la raison profonde, lui dit : « Vous n'êtes pas dans la vie réelle. » (chap. 9).

L'entrecroisement des lignes dramatiques montre d'abord la globalité du projet moral de Michel, c'est-à-dire la valeur du pickpocket comme modèle général d'une vie supérieure, ayant ses conceptions du bien (il aime sincèrement Jeanne, sa mère, mais dans la séparation), du beau (il est un artiste du vol) et du vrai (le génie ne connaît que sa propre loi). Il est une sorte de « dandy métaphysique », selon une expression que le critique Jean-Pierre Oudart utilisait à propos de plusieurs héros bressonniens⁵, qui s'affronte au sacré (« J'ai cru en Dieu... pendant trois minutes. », chap. 6) et connaît une conversion finale. Dans un autre face-à-face avec Jeanne (scène de l'aveu, chap. 12), Michel donne l'une des clés de l'existence du dandy métaphysique : « Je n'arrivais à rien, j'étais exaspéré. », dit-il, et plutôt que, comme Jeanne, se plier à la douleur de son destin, il s'est lancé dans le vol. Lorsqu'il demande, étonné, à Jeanne : « Toi, tu acceptes ? Tu acceptes un père qui boit, une mère qui vous abandonne, toi et ta sœur ? », elle répond, en croyante : « Tout a peut-être une raison. » C'est précisément cette prédétermination des raisons que Michel fuit dans le vol, dans

le grand hasard des rencontres qui le lance dans la ville et démultiplie les « raisons » possibles aux incidents de sa vie : le dandy métaphysique cherche un anti-destin. « Crois-tu que je suis un voleur ? », la belle question finale de Michel, dans cette scène, a alors deux réponses, que condense celle de Jeanne (« Oui, je le crois. »), qui accepte l'aveu de la faute, mais semble le dire sous la forme d'une croyance nouvelle en la grandeur du projet moral du pickpocket.

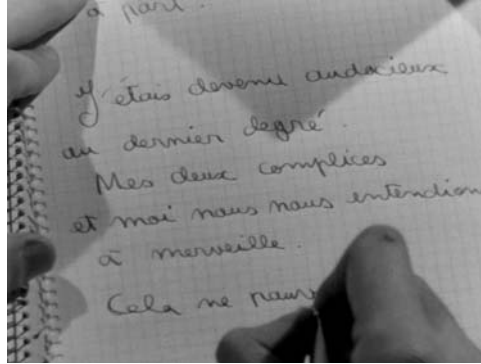
Le trouble

Simultanément, l'entrecroisement des lignes dramatiques témoigne des confusions, d'une forme d'inconscience de Michel. Jeanne lance « Vous n'êtes pas dans la vie réelle. » parce qu'il a alors les paupières mi-baissées sur ses yeux délavés, le regard perdu entre un horizon que l'on ne voit pas et une intériorité à laquelle nous n'avons accès que par les manifestations intermittentes de la voix-off. L'orgueil sublime de son affirmation morale, le rapport fétichiste et virtuose aux objets, la fidélité aux êtres qu'il aime jusque dans leur abandon, tout cela va ensemble dans son esprit et dans ses actes – mais les autres ne le savent pas.

Le film en tire sa rapidité, ses transitions fluides,

ses effets de dédoublement entre les complices et les représentants de la loi, entre les passants réels et les mannequins inertes avec lesquels Michel s'entraîne, et l'étrange sensation, affirmée dès la première séquence à Longchamp, d'un intense érotisme du vol qui entretient des rapports avec la jouissance amoureuse. Tout cela échappe aussi à Michel : il répond à des pulsions, à des tentations subites ou à ce que le carton introductif nomme une « faiblesse », par lesquels se créent les courts-circuits entre discours moraux, désirs amoureux et gestes du vol.





Dans un entretien télévisé réalisé au moment de la sortie de *Pickpocket* (inclus dans les bonus de l'édition DVD), Bresson affirmait qu'il avait voulu faire sentir « cette atmosphère qui règne autour d'un voleur, cet air qui donne de l'angoisse, du malaise (...) quelque chose d'extrêmement mystérieux que je ne peux absolument pas dire ». C'est ce trouble que produisent les confusions que nous venons d'évoquer, et dont on trouve une trace à chaque plan, à chaque raccord : dans les comportements et la silhouette du personnage, dans les rapports entre les corps et les objets, dans les ellipses qui suivent les pulsions de Michel et créent à leur tour des courts-circuits.

L'homme des foules

Une partie du « trouble » dont parle Bresson est affaire de perception, et l'on pourrait en distinguer trois échelles. *Pickpocket* est d'abord le film où une certaine méthode de fragmentation propre au cinéaste est à son point de cohérence et de beauté maximum : Michel ne se contente pas de dissimuler en pensée ou par ses gestes, il est secondé par l'image ou par le son qui, successivement, séparent et réenchâment au fil des gestes ou des regards ce qui est visible par tous et ce qui n'est perçu que par un seul ou quelques-uns. Dès la première séquence, les plans découpent nettement dans la foule des spectateurs de Longchamp : plan moyen sur les silhouettes attroupées, gros plan sur le sac que Michel est en train d'ouvrir dans le hors-champ (chap. 2). Dans le métro (chap. 4), lors du premier vol de montre (chap. 9) ou à la gare de Lyon (chap. 10), ce sont les transitions très rapides entre l'entraînement dans la chambre et le vol « grandeur nature », la netteté descriptive des gros plans, la décomposition des gestes avec parfois de brefs effets d'arrêt ou de suspension, qui assurent une différence irréaliste entre la survisibilité des actes des pickpockets et l'inconscience de leurs victimes, comme si les vols avaient lieu dans un monde tangent à celui de la foule anonyme.

La seconde échelle est celle des temporalités accélérées et des chronologies indistinctes : « une semaine plus tard » (chap. 7), « deux ans après » (chap. 13), le temps file très vite dans *Pickpocket*, alors que l'on a à l'inverse l'impression d'un

resserrement de l'action sur une très courte durée. Les ellipses longues et courtes ne sont pas différenciées, un fondu au noir pourra signaler un passage au jour suivant (chap. 5) alors qu'un double fondu enchaîné sur une lettre suffit à faire passer les deux années des errances de Michel. Suivant le précepte « Que la cause suive l'effet » [NC, p.102], une ellipse pourra aussi faire passer du vol à ce qui aurait dû être l'entraînement pour ce vol (première montre, chap. 9).

La troisième échelle, enfin, est celle des confusions entre les pickpockets et les foules dans lesquelles ils se glissent. Le monde entier, et tous les corps, sont leurs terrains de jeu. Le costume gris de Michel, le rythme de sa marche, sa fréquentation des lieux publics peuvent à tout instant le fondre dans la masse, ce que mettent en œuvre régulièrement de magnifiques fondus enchaînés où il se superpose à lui-même de dos et de face, pour signaler ce possible effacement (cf. Analyse de séquence). Michel est ouvert à la multiplicité des corps et au dehors qui menace constamment de l'absorber – lorsqu'il sort de sa petite chambre, la porte en reste toujours ouverte, comme s'il n'avait aucun lieu intime. Le dandy métaphysique se transforme alors en l'homme des foules d'Edgar Poe⁶, et son trouble gagne « la vie réelle » à la manière d'une épidémie fantôme.

5) Jean-Pierre Oudart, « Modernité de Bresson », *Cahiers du cinéma* n°278-279, août-septembre 1977, p.28.

6) Cf. Edgar Allan Poe, « L'homme des foules » (1840), in *Nouvelles histoires extraordinaires*, 1857.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 1

Circulation

Il est logique de souligner la place centrale des objets : le pickpocket est d'abord un adroit manipulateur qui interagit avec la matière et s'appuie sur les lois physiques, bien qu'il donne l'illusion de s'en affranchir. Recensement et classement : il est opportun de séparer ce qui est volé (portefeuilles, billets, montres) des adjuvants du vol (journaux, imperméable, crochet, cintre, pièces et livres servant à l'entraînement). La plupart des objets reflètent ainsi l'obsession matérialiste - voire fétichiste - de la société, telle que Bresson la dénoncera encore dans *L'Argent*.

Il faut néanmoins affiner ce propos tant la transition l'emporte sur la transaction. Les séquences de vol sont un « spectacle de la circulation » (Serge Daney). En témoigne la séquence de la gare (chap.10) où la caméra suit le trajet des objets convoités (sac, portefeuilles) au point que l'un d'eux revient, sans raison *objective*, dans la poche qui l'abritait. On peut aussi étudier l'enjeu que représente la biographie de Barrington, objet transitionnel matérialisant un possible aveu. D'abord entre les mains de Jacques (chap.8), alors perçu comme un voleur, puis emprunté par l'ami, le livre est feuilleté par l'inspecteur qui en refusera deux fois le prêt. L'exemple amorcera une réflexion sur l'écrit. Notes et lettres assurent la communication entre les personnages, en lieu et place du dialogue. Et le cahier à spirale est lu... par le spectateur.



LE MODÈLE ET LE MAGICIEN

Le voleur bressonnien n'est pas seulement dandy métaphysique et homme des foules – pour parvenir à la perfection des gestes du premier comme à l'anonymat du second, il lui faut d'abord suivre la discipline des « modèles ». Modèle est le nom, venu de la peinture, que Bresson donne à ses acteurs, pour les différencier des comédiens de théâtre. Ils doivent répondre à une double exigence.

Non professionnels, choisis pour leur silhouette comme pour leur parcours, tacitement défendus de rejouer dans d'autres films, les modèles sont sans équivalents et offrent au rôle leur singularité personnelle, existentielle. « Modèle. Sa manière d'être intérieure. Unique, inimitable. » [NC, p.60] Martin Lassalle, qui joue Michel, raconte que Bresson l'a choisi pour sa capacité à traduire « une tension intérieure dans les yeux, les mains »⁷, et que s'il n'avait pas joué dans le film il serait sans doute devenu « fonctionnaire dans la diplomatie ». Marika Green (Jeanne) était une jeune danseuse de l'Opéra de Paris, Pierre Leymarie (Jacques) chercheur en biologie, Jean Pélégri (l'inspecteur) écrivain.

Mais Lassalle confie aussi : « Je me suis donné entièrement au rôle, je me suis épuisé. » et dit qu'il a mis « dix ans » à se remettre de l'expérience du tournage. C'est que « le plus modèle des modèles de Bresson »⁸ s'est plié avec passion à la seconde exigence du cinéaste. La singularité des modèles ne se révèle en effet qu'au bout d'un double travail de décomposition des mouvements et de la diction, et de répétitions forcenées. Cette véritable méthode, propre au cinéaste, doit vider l'interprétation de toute forme de cliché psychologique et permettre d'atteindre un automatisme qu'il juge plus naturel et cinématographique. « Modèles mécanisés extérieurement, libres

intérieurement. Sur leur visage, rien de voulu. "Le constant, l'éternel sous l'accidentel." » [NC, p.57] « Les gestes qu'ils ont répétés vingt fois machinalement, les modèles, lâchés dans l'action de ton film, les apprivoiseront à eux. Les paroles qu'ils ont apprises du bout des lèvres trouveront, sans que leur esprit y prenne part, les inflexions et la chanson propres à leur véritable nature. Manière

de retrouver l'automatisme de la vie réelle. » [NC, p.70] De très nombreuses prises sont ainsi réalisées pour un même plan : Martin Lassalle rapporte qu'il en a fallu une trentaine pour l'un des plans d'escalier, Marika Green se souvient de 75 prises pour un autre.

Conduire l'œil

Qu'en résulte-t-il, à l'écran ? Le mélange fragile d'extrême dépsychologisation, de stylisation et de naturel retrouvé est manifeste dans la scène où l'inspecteur s'introduit chez Michel et où celui-ci se met en colère (chap. 11). L'expression courante de la rage est neutralisée par le ralentissement et la précision des gestes et des directions de regard de Michel, qui reste d'abord debout, regardant

essentiellement vers le hors-champ droite et jetant deux brefs regards vers le hors-champ gauche, où l'inspecteur se trouve. Ces étranges alternances de directions de regard, d'abord sans motivation apparente, rythment son monologue et préparent à son avancée mesurée vers la droite et une table où sont posés des livres ; il en prend un et le lance au sol d'un geste ample mais rectiligne et comme ralenti, en disant, fort : « Assez ! » L'inspecteur réagit en articulant, sur un ton monocorde, en total décalage avec la situation : « Ne criez pas. Du calme. Maîtrisez-vous. Ne vous mettez pas la tête à l'envers. », comme quatre variations





Florence Delay dans *Procès de Jeanne d'Arc* - MK2 Diffusion.



Jean-Claude Guilbert dans *Mouchette* - Arte vidéo.



Philippe Asselin dans *Au hasard Balthazar* - Arte vidéo.



Christian Patey dans *L'Argent* - MK2 Diffusion.



Anne Wiazemsky dans *Au hasard Balthazar* - : Arte vidéo.



Nadine Nortier dans *Mouchette* - Arte vidéo

désincarnées autour du même impératif et une sorte de reprise rythmique des va-et-vient des regards de Michel. Celui-ci s'assoit sur le lit, et la légère voussure de son corps, le détail de la main qu'il place derrière lui, le ton qu'il prend pour répondre donnent soudain à sa pose une exactitude naturaliste surprenante, traduisant à la fois sa lassitude et son assurance.

« Images conductrices du regard. Mais le jeu de l'acteur dérouté l'œil » [NC, p.56]. La précision des placements, des gestes, des regards du modèle est constante et doit permettre à force de répétition la capture d'une vérité de la personne en même temps que son intégration plastique précise dans les plans et les enchaînements du montage, pour ne pas « dérouter l'œil ». Bresson cherche à la fois « l'accidentel » qui va naître à l'intérieur de l'automatisation et créer des éclats de présence, « à l'affût des mouvements les plus insensibles, les plus intéressants » [NC, p.46], et « l'éternel » d'une perfection picturale par laquelle les modèles équilibrent les compositions, prennent des angles exacts, s'intègrent au flux du montage.

Le travail du pickpocket est une métaphore manifeste de cette double volonté, et c'est pourquoi à la fragilité, à la tension constamment visible de Martin Lassalle, Bresson associe la virtuosité, le quasi-mutisme et l'absence d'expression de Kassagi, un jeune prestidigitateur d'origine tunisienne à qui il confie le rôle du premier complice – et qui fera plus tard une carrière de magicien au cirque et à la télévision (cf. la photo p.8 extraite du bonus DVD « La piste aux étoiles »).

7) Cf. le bonus « Les modèles de *Pickpocket* » de l'édition DVD.

8) Pierre Gabaston, *Pickpocket*, Yellow Now, 1990, p.17.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 2

Diction et répétitions

Partons de la difficulté préalable : l'approche du modèle bressonnien s'appuiera sur les réactions de la classe, incluant étonnement et rejet devant l'inexpressivité des intonations et des visages. Pour saisir le travail du modèle sera proposée une interprétation « expressive » par les élèves d'un extrait du dialogue, comme l'affrontement de Michel et du policier (chap.11) :

– *Je sais que vous me soupçonnez. Si vous croyez avoir le droit de m'arrêter, arrêtez-moi. Mettez-moi les menottes. Sortez-les, mais ne me poussez pas à bout. Je ne veux pas que vous continuiez à tourner autour de moi.*

– *Je vous ai laissé bien tranquille, au contraire.*

– *Vous jouez avec moi, vous vous moquez de moi. Assez ! Michel prend le livre qui est devant lui et le jette à terre. Assez !*

– *Ne criez pas. Du calme. Maîtrisez-vous. Ne vous mettez pas la tête à l'envers. Et asseyez-vous donc.*

Après comparaison, la neutralisation apparaîtra comme le fruit d'un travail auquel les élèves s'astreindront à leur tour pour parvenir à l'apparente atonalité de la diction bressonnienne. En parallèle, un exercice portera sur l'antinaturalisme supposé du jeu des regards. Le dessin d'un plan au sol définira la place des personnages et montrera que ces regards rendent compte de la tension intérieure des protagonistes. Ainsi s'imposera la disparition du *jeu d'acteur* : l'enjeu n'est plus d'interpréter, le théâtre est congédié.



Vol à fragmentation

« À chaque touche, je risque ma vie. » Bresson, ancien peintre, reprend cette formule de Cézanne [NC, p.135] en la déplaçant de l'exercice du pinceau à celui du montage. Le découpage de ses films met en œuvre un principe de fragmentation qui produit à la fois l'impression d'une autonomie plastique de chaque plan et, comme nous l'avons suggéré plus haut, la possibilité d'un réenchaînement différent des fragments : « La fragmentation est indispensable si on ne veut pas tomber dans la représentation. Voir les êtres et les choses dans leurs parties séparables. Isoler ces parties. Les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance » [NC, p.93-94]. Il faut s'attarder sur la manière dont la mise en scène génère ces fragments.

Aplatissements

Le pickpocket n'agit pas dans l'ombre. Sa virtuosité consiste à l'inverse à escamoter quelque chose sur un corps en plein jour, et souvent, pour cela, dans une grande proximité avec ce corps : comme en magie, il s'agit d'un tour « à vue ». La mise en scène épouse ces données d'au moins trois manières, qui ont pour conséquence une forme d'aplatissement de l'image, la réduction de ses espaces à une « profondeur maigre ».

La lumière d'abord. En apparence très égalisé, l'un des effets du noir et blanc travaillé par le chef opérateur Léonce-Henry Burel est de ne pas marquer de distinction forte entre les plans généraux et les plans de détail montrant les manipulations des voleurs. Dès la première séquence, la lumière qui modèle légèrement les visages (le chapeau translucide de la femme ayant par exemple pour fonction de diffuser l'éclairage) est aussi celle tombant sur le sac que Michel est en train d'ouvrir. La lumière a tendance à neutraliser les contrastes et les reliefs au sein d'une même matière : pans de costumes et de murs, coins de tables, morceaux de papier ou portefeuilles s'en trouvent effectivement aplatis « comme avec un fer à repasser » [NC, p.23]. Mais cela ne va pas sans un dernier pli ou un éclat, une sensualité visible des matières, peaux ou regards qui creusent légèrement ces aplatissements et en font des « profondeurs maigres » : Bresson cherche toujours



un rythme de brillance dans les yeux, introduit dans une composition les reflets d'un verre, d'un cuir, d'une main pâle qui passe par-dessus ou par-dessous un pan de tissu sombre.

Décor et costumes ont une importance capitale dans la création de ces surfaces. *Pickpocket* est un ballet de mains mais aussi un patchwork de morceaux de vestes grises – unies, à rayures, à carreaux –, la principale étant celle dont Michel ne se défait jamais, même après ses deux années d'absence (chap. 13). Outil de son anonymat et de sa transformation en « homme des foules », elle le fonde avec tout : avec les passants, avec ses complices, mais aussi avec les murs lépreux des immeubles ou de son appartement.

L'aplatissement se fait souvent littéral lorsqu'il s'agit pour les pickpockets de passer à l'acte : se coller presque à un corps, veste contre veste, réduire au plus juste une distance et tenir les gestes dans des espaces minces sont des nécessités du vol que l'on voit bien dans la séquence du métro ou celle de la gare de Lyon. Suivant la confusion des lignes dramatiques dont on parlait plus haut (cf. Analyse du récit) on retrouve un même type de corps à corps sans contact total dans le dernier plan du film, lorsque Michel et Jeanne tentent de se tenir joue contre joue de chaque côté de la grille du parloir.

Déconnexions

Pickpocket montre en détail ce que personne ne voit, les vols, mais cache souvent ce que tout le monde voit : le décor général d'une scène, l'intégralité d'un corps, la continuité d'une action. La fragmentation est ici un moyen de renverser la hiérarchie des perceptions et de transmettre le trouble généré par le pickpocket en adoptant une attention disproportionnée et fétichiste aux choses, à la perfection des gestes invisibles, ainsi qu'en déconnectant les liens entre ces choses, ces gestes et ceux qui les portent – les pickpockets eux-mêmes ne regardent pas leurs gestes.

Le principal moyen pour exprimer cette déconnexion est le cadrage, qui ne détaille jamais sans couper visiblement dans un ensemble plus vaste. Cela ne



concerne pas seulement les gros plans mais toutes les images du film ; les plans de groupe, par exemple, ont souvent des bords « tranchants » qui mutilent les corps : les têtes disparaissent hors-champ, des moitiés de dos se tiennent en bord d'image. Plus généralement, les plans isolent ce qui est proche sans donner de vue qui rassemblerait les éléments : dans la première séquence à Longchamp, au début de la rencontre avec le complice (chap. 5), dans la conversation avec l'inspecteur (chap. 13), les corps ou morceaux de corps restent longtemps séparés tout en étant agités par une attraction réciproque. Chaque cadre coupant ou isolant est donc lourd d'un hors-champ presque oppressant : parties de corps qui s'aplatissent les unes contre les autres, tensions de regard liées-déliées des tensions de la main, interrogatoires serrés mais dans l'isolement autiste des interlocuteurs.

Ce travail du cadre est redoublé par les surcadres, qui se manifestent dans l'utilisation des portes, des fenêtres ou des silhouettes. Aux surfaces planes des tissus, aux rectangles des portefeuilles ou des journaux qui se démultiplient et circulent fluidement, semble répondre une autre géométrie enserrant les personnages sur des seuils ou des fonds quadrillés fixes. Les reflets de silhouettes, dans des miroirs ou des vitrines, au café, dans la rue, à la fête foraine, intègrent dans les surcadres le hors-champ dont les figures principales sont séparées.

Mouvements

Un autre mode de déconnexion touche, lui, les mouvements. Les mains des voleurs exécutent des passes dont la précision est soulignée par une articulation excessive de leurs différents moments, une décomposition rythmique qui assure leur lisibilité. La durée d'un plan se confond alors avec celle d'un moment ponctué de l'action : dans le grand ballet fluide des vols à la gare de Lyon, chaque plan est balisé par un début, une fin d'action ou une suspension de mouvement qui en fait une image potentiellement autonome et contenant toujours au moins deux temps. Le montage assure ensuite la liaison proliférante et musicale de ces unités rythmiques.

La rythmique interne des plans ne concerne pas que les scènes de vol. La discipline de répétition des « modèles » se perçoit souvent dans l'interprétation, qui peut s'alimenter d'un petit nombre de gestes et de déplacements réitérés et combinés. Une figure constante dans *Pickpocket* est celle des regards alternativement baissés et levés, qui est aussi bien, suivant les situations, signe de retrait intérieur, de gêne ou de dissimulation, et sert surtout à moduler les rapports avec les autres dans le champ ou dans le hors-champ. L'isolement d'un personnage – et principalement de Michel – s'exprime dans la combinaison complexe des effets d'aplatissement, de fragmentation et de coupure, ou bien par le rétablissement des liens par le regard ou la main.

Les mouvements de caméra servent généralement à maintenir le centrage d'une silhouette, d'un objet ou d'une main dans le cadre au fil de sa circulation, là encore pour forcer une attention obstinée sur les actes. Plus exceptionnellement, le cadre se déplace presque de lui-même : à l'église, après la mort de la mère de Michel, un travelling avant profite de l'agenouillement du jeune homme pour venir saisir son visage en larmes, lorsqu'il se tourne vers Jeanne (chap. 6). À ce mouvement cruel de la caméra répond son opposé euphorique, dans la séquence de la gare de Lyon. Dans un wagon bondé, un anonyme doit se faufiler devant l'un des pickpockets qui, immobile, subtilise au passage son portefeuille. Depuis le compartiment où se tient le pickpocket, cadrant à travers la porte et les vitres intérieures, la caméra ne suit plus le voleur mais le passant qui, sans rien percevoir, s'offre comme de lui-même, à l'aplatissement des corps, à la décomposition des cadres et au rythme du vol.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 3

Désorientation

Comment rendre compte de l'entreprise bressonienne de désorientation du spectateur ? Une approche fondée sur l'étude d'un nombre de plans limité permet d'analyser les choix de mise en scène qui provoquent le trouble. Revoyons les trois plans du vol du portefeuille qui se déroule à la sortie de la banque, première collaboration supposée du tandem nouvellement constitué (chap.7, de 29'56 à 30'15). Devant l'extrême difficulté à décrire ce qui vient d'être observé, seuls les arrêts sur images permettent de préciser l'origine de la confusion.

On sera d'abord amené à évoquer les choix de cadrage et le recours aux gros plans qui, fractionnant les corps et isolant les mains, rendent l'identification des personnages – par ailleurs habillés à l'identique – très problématique. Voleur et volé se trouvent ainsi confondus. La réflexion portera ensuite sur le montage. Il sera indispensable alors de mettre en avant, outre la brièveté des deux premiers plans, la diversité des changements d'axe de la caméra et même la difficulté à préciser l'origine du point de vue. Dans une dernière étape apparaîtront les paradoxes du traitement du temps : la séquence, bien que rapide, repose aussi sur la dilatation et la répétition. À y regarder de plus près, en effet, le même geste de déboutonnage de veste est présent dans les deux premiers plans tandis que la durée estimée de la chute du portefeuille n'obéit pas davantage à un quelconque réalisme.

FASCINATIONS ET DÉDOUBLEMENTS

Minutage : 00:20:45 - 00:24:06

Après une altercation avec l'une de ses victimes, Michel reste cloîtré (chap. 5). Son audace vient de connaître un premier coup, auquel il réagit par la prudence et la paranoïa : un homme s'attarde devant son immeuble, il pense que c'est un agent de police. Un soir, Jacques et Jeanne apparaissent à sa porte ; ils ne se connaissent pas mais se sont croisés dans l'escalier, Jeanne est venue donner de mauvaises nouvelles de la mère. Michel ne veut pas descendre et, avec aplomb et une certaine ironie, ordonne presque à Jacques d'accompagner la jeune femme, déjà repartie. L'assurance de Michel contraste avec les peurs de la séquence précédente et semble indiquer une double fermeté morale du « dandy métaphysique » : il ne veut pas céder à l'apitoiement sur sa mère, fût-elle à l'agonie ; il veut clairement lier Jacques et Jeanne, comme s'il avait compris leur relation avant et malgré eux. Cette fermeté, cependant, ouvre encore sur une troisième explication. Jacques vient à peine de sortir du champ que Michel descend, seul. Quelque chose le presse.

L'étrangeté de la forte compression temporelle qui fait se succéder les départs de Jacques et Michel est soulignée au début du premier plan de la séquence (1) : au moment même où Michel passe la porte de son immeuble, une jeune femme apparaît dans le reflet d'une vitrine – mais le panoramique qui suit le jeune homme vers la gauche permet de découvrir, en fond de champ, qu'il ne s'agit pas de Jeanne. Le raccord entretient cependant la confusion sur ce que Michel vient chercher dehors : veut-il rattraper Jeanne, son ami, aller chez sa mère ? Rien de tout cela : il avance, précédé en travelling arrière, en lançant un regard fixe à droite (2) vers un hors-champ que l'on ne découvre que grâce à un autre raccord, après qu'il ait dit : « Que me voulez-vous ? Qui êtes-vous ? » Un homme marche au même rythme que lui, il porte un costume et une cravate ressemblant à ceux de Michel, comme lui il baisse et lève le regard, et est saisi de trois-quart face, en travelling arrière, suivant un angle et une taille de plan qui semblent symétriques au précédent (3, plan 2). Ce plan-miroir reste d'abord sans explication : l'anonyme hoche la tête, muet, et accélère le pas pour sortir du cadre. Est-il un simple passant, un policier ? Il n'est pour l'instant que le reflet isolé et baladeur de la paranoïa de Michel, qui ralentit, pensif (4, plan 3).

Le travelling en 3 s'était presque arrêté après la sortie de champ de l'homme, celui en 4 s'arrête à son tour pour permettre à Michel de prendre une décision instinctive et irrationnelle : il suit l'homme et

sort du champ. Cette alternance de mouvements et d'arrêts se poursuit en 5 (plan 4), où les deux hommes sont réunis pour la première fois : l'anonyme monte dans un bus en fond de champ, surcadre par la plate-forme illuminée du véhicule, Michel fait la même chose avec quelques mètres d'écart, leurs deux dos sombres dessinant la même silhouette à des échelles différentes dans la profondeur. Un travelling avant accompagne quelques secondes ce mouvement d'ensemble, avant de laisser le bus s'éloigner – mais cet éloignement est vite annulé par un fondu enchaîné qui lui superpose une avancée de Michel dans le surcadre d'une porte de café (6, plan 4/5). Ce fondu assure tout à la fois une ellipse temporelle et spatiale, et empêche que se creuse une trop grande profondeur de champ en entremêlant deux directions contradictoires, vers l'arrière et vers l'avant, qui sont aussi deux variations contradictoires de la taille de la silhouette de Michel, diminuant et augmentant. Dans cette ellipse, par ailleurs, Michel se dédouble dans l'image alors même qu'il a perdu, dans le plan suivant, sa coprésence avec l'anonyme vers lequel il jette de nouveau un regard hors-champ, depuis l'isolement du surcadre (7, plan 5).

Il prononce, off : « Il fallait que je sache. » et, accompagné en panoramique, entre dans le café pour venir s'asseoir près de l'homme, de dos au comptoir. Le jeu sur la ressemblance de leurs silhouettes est confirmé par un autre fondu enchaîné, qui par le fait d'un faible changement d'angle du plan suivant superpose cette fois Michel sur l'anonyme, et vice-versa (8, plan 5/6), tandis que Michel annonce, off et sans autre explication : « Un quart d'heure plus tard nous étions amis. » L'explication vient après. L'homme lance : « Venez voir. », et ils se déplacent tous deux vers le fond du café, un travelling arrière les séparant de nouveau – l'homme sort du champ, Michel reste dans le cadre et le regarde, ce qui permet le raccord sur 9 (plan 7). De même que la manifestation *in* de la voix de l'anonyme signifie son entrée dans le ballet des voix narratives (cf. Analyse du récit), la séparation des deux hommes est une simple coupure rythmique, ouvrant sur une nouvelle réunion des corps : l'anonyme s'avance, tourne le buste de Michel face caméra, glisse une main dans sa veste et y fait glisser son portefeuille (10) avant de le lui rendre. La démonstration s'est faite en un seul mouvement et un seul plan fluide, soudain accompagné par un morceau de Lulli – c'est la première fois que l'on entend de la musique depuis le générique de début. La perfection du mouvement, la simplicité surnaturelle du rapport avec l'inconnu pickpocket, l'apparition de la musique expliquent et accompagnent la stupéfaction d'un Michel littéralement fasciné par cet homme,

comme le métaphorise le fondu enchaîné suivant qui engloutit son visage dans la veste de son nouvel ami (11, plan 7/8).

À ce stade de la séquence, la confusion des lignes dramatiques s'est totalement confirmée : Michel n'a pas suivi Jeanne et Jacques, mais c'est néanmoins dans un café comparable à celui de ses rencontres avec Jacques et l'inspecteur (chap. 3) qu'il se retrouve. Son instinct l'a poussé à suivre une sorte d'incarnation idéale de son désir kleptomane, un double de lui-même avec lequel il accepte une immédiateté de la rencontre et qui concentre l'énergie pulsionnelle qu'il aurait dû « normalement » consacrer à Jeanne. Dans les plans suivants, les mains en gros plans des deux hommes se confondent et s'échangent, au fil des tours que l'anonyme apprend à Michel, les rapports entre les corps prenant des aspects nettement érotisés : un doigt fait sauter une boutonnière (12, plan 9), une main s'introduit dans une veste écartée (13, plan 10).

La musique et le rapide enchaînement de plans serrés sur les actions brouillent la perception de la temporalité de la scène. À la fin du plan 13 la musique s'est arrêtée, il fait jour et l'on comprend qu'il s'est passé toute une nuit. Michel revient dans sa chambre (« Je ne rentrai chez moi que pour dormir. ») et ne voit pas un billet glissé par Jeanne sous sa porte (15, plan 15), dont le rectangle blanc semble une version aplatie et salie des coins de tables du café (14, plan 12/13). Ce n'est que plus tard qu'il le découvre, alors que l'on est passé, en miroir, de l'autre côté de la porte et dans un angle symétrique, à 45°, sur le même billet (16, plan 16). L'injonction que Jeanne y a écrite, « venez vite », reprend celle de l'inconnu, « venez voir », et relance Michel sur une ligne parallèle.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 4

Partitions

Réfléchir à l'utilisation de la musique dans *Pickpocket* requiert un travail de repérage. Le générique livre les premiers éléments, sonores et visuels, soulignant le recours à des thèmes écrits trois siècles avant le film. S'agit-il avant tout d'insister sur l'intemporalité du propos ou de suggérer un lien entre les époques ? Les extraits sont tirés des passages symphoniques d'*Atys* et d'*Amadis*, opéras du musicien favori de Louis XIV Jean-Baptiste Lulli (1632-1687). Ces tragédies en musique étaient fondées sur des récitatifs - déclamations qui pouvaient être des monologues - mais aussi sur des scènes dansées.

Si neuf occurrences musicales sont relevées dans *Pickpocket*, on relèvera la coïncidence des moments musicaux avec les interventions de la voix-off (dans six cas sur neuf, comme ici). Globalement, Lulli intervient à des moments-clefs du cheminement spirituel et amoureux de Michel ; après l'enterrement et le « J'ai cru en Dieu, Jeanne, pendant trois minutes. » (chap.7) ; après la décision du départ (chap.13) ; avant la rechute (chap.14). L'ultime moment musical - écho au générique de début - suit « Quelque chose illumina sa figure » et se prolonge sur une minute de noir complet. La leçon de Rochechouart est elle aussi un épisode crucial qui a tout de l'initiation, criminelle et homosexuelle. C'est aussi le seul moment du film où la chorégraphie du vol à la tire est véritablement orchestrée.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 5

Variations

Si le film dans son entier peut être considéré comme une variation sur le thème du triangle amoureux, les quatre plans ici sollicités illustrent l'originalité bressonienne de son traitement. Il sera d'abord aisé d'interroger la valeur emblématique du trajet des plans 1 à 4 : ils miment et anticipent l'effacement de Michel qui choisira de partir mystérieusement en laissant Jeanne entre les mains de Jacques (chap.13). Les deux silhouettes masculines sont ainsi aisément superposables (1a/4b). La comparaison des deux photographies est d'autant plus révélatrice que leur composition révèle une différence fondamentale entre le statut de Michel et celui de Jacques face à Jeanne.

La première image trahit, outre la préférence évidente de Jeanne pour Michel, la présence accessoire de Jacques, condamné à n'être qu'un fragment. Son visage ne réapparaîtra qu'à la suite de la disparition de son ami, dont il prendra littéralement la place. Héros ectoplasmique, Michel donne finalement raison à Jeanne qui, en tête-à-tête, vient de lui adresser une remontrance : « Vous n'êtes pas dans la vie réelle. ». Soulignons enfin que Michel délaisse la jeune fille avec laquelle il pourrait former un couple pour suivre un homme. De fait, la plupart des séquences de vol à la tire, qui suggèrent une immixtion brutale dans l'intimité d'inconnus - les femmes volées n'étant jamais directement fouillées - déclinent en mineur le motif de l'homosexualité.



1a



2a



3a



4a



1b



2b



3b



4b

Rythmes de disparitions

Plus tard, à la fête foraine (chap. 9), on retrouve en miniature un schéma narratif comparable à celui de la séquence que l'on vient d'analyser. Michel a accepté d'accompagner Jeanne et Jacques mais là encore, après un tête-à-tête avec la jeune femme, il les laisse partir en demandant seulement : « Où allez-vous ? », pour mieux filer à la poursuite d'un inconnu. En quatre temps dédoublés et deux axes de prise de vue, cette brève scène noue les confusions dramatiques aux rythmes des pulsions de Michel et de ses disparitions.

Au début du plan 1 (1a), Jacques arrive en fond de champ, tête coupée par le haut du cadre, pour appeler Jeanne, qui ne présente que son dos. Michel se trouve enserré entre ces deux corps partiels, les courbes des chaises et de la table, la géométrie et les reflets de la vitre derrière lui. Paradoxalement, le cadre étouffe d'éléments qui tendent tous vers le hors-champ, et le jeune homme y tient une pose raide, contenue sur elle-même par la position de sa main droite (« Modèles : mouvement du dehors vers le dedans » [NC, p.17]). Une fois les deux

autres partis, un léger panoramique qui les suit au premier plan recentre Michel (1b). Il jette alors un regard à droite, ce qui motive le raccord avec le plan 2 (2a), contrechamp serré sur un avant-bras masculin et, presque centrée, légèrement brillante, une montre. Rien n'indique que Michel a vu la montre avant de refuser d'accompagner Jeanne et Jacques ; comme dans la séquence du chapitre 5, il a répondu à une sorte d'instinct relayé par la mécanique du montage et des cadrages qui présentent sans détour l'objet de sa pulsion.

Tout comme les deux amis ont disparu du plan 1, l'inconnu à la montre se lève très vite et son bras quitte le champ, laissant en 2b une composition des mêmes objets qu'en 1b : trois chaises, deux verres, une table. Ce rythme en deux temps de présence et d'absence se poursuit avec le plan 3, qui est un retour sur le plan 1. Michel baisse brièvement les yeux dans son attitude habituelle (3a) avant de se lever à son tour pour, on le suppose, partir en chasse de la montre. Il laisse de nouveau un champ vidé, abandonnant le gilet de Jeanne en évidence sur

la chaise du fond (3b). Un fondu enchaîné sur la même composition vient signaler une ellipse temporelle, mais aussi confirmer la disparition de Michel (4a) : c'est dans un espace obstinément identique dans son cadrage (« Creuse sur place. Ne glisse pas ailleurs » [NC, p.32]) et cependant légèrement différent dans le temps, comme totalement nettoyé de la présence de leur ami, que reviennent Jeanne et Jacques. Ce dernier, après s'être assis à la place de Michel (4b), demande à Jeanne, qui a repris sa position de 1a : « Où est Michel ? », ce qui à la manière du « venez » (« venez voir » / « venez vite ») de la séquence du chapitre 5 est une manière de faire écho au « Où allez-vous ? » précédent – comme si quelque chose manquait toujours dans les réponses et réclamait une sorte de relais.

LE FONDU ENCHAÎNÉ

Le fondu enchaîné est un procédé technique cinématographique – et vidéographique – très répandu. Il consiste à faire disparaître une image en même temps qu'une autre apparaît, les deux compositions s'entremêlant avec plus ou moins d'insistance. Il en résulte une surimpression éphémère et variable, assurant la transition entre deux plans : à l'instantanéité d'un raccord, le fondu enchaîné substitue la durée d'une persistance et à la netteté d'un changement d'image, la complexité d'une hybridation visuelle. (Les mêmes remarques sont valables pour le son.)

La quantité des fondus enchaînés de *Pickpocket* et la richesse de leurs significations est remarquable – d'abord parce que l'effet semble a priori en contradiction avec le leitmotiv bressonien de la précision et de la clarté des images : « Contrôler la précision. Être moi-même un instrument de précision » [NC, p.15] ; « Avoir du discernement (précision dans la perception) » [NC, p.80] ; « C'est avec du net et du précis que tu forceras l'attention des inattentifs d'œil et d'oreille » [NC, p.100]. De fait, le procédé sera beaucoup moins présent dans les films suivants, jusqu'à être presque totalement éliminé à partir d'*Une Femme douce* (1969). Il faut cependant tempérer les contradictions qu'il y aurait entre l'exigence de précision du cinéaste et le brouillage visuel propre au fondu enchaîné, dont les superpositions peuvent être largement prévues et composées. Dans



Pickpocket, ils remplissent tous une fonction classique – l'ellipse temporelle – en produisant simultanément des impressions et des significations singulières qui dépassent leur première dimension narrative, et que n'auraient pas produites de simples raccords. En tout, ils semblent donner des illustrations littérales d'un autre précepte des *Notes sur le cinématographe* : « Ne cours pas après la poésie. Elle pénètre toute seule par les jointures (ellipses) » (p.39).

Combinaisons

Les ellipses en fondu enchaîné de *Pickpocket* concernent des durées diégétiques extrêmement diverses, de quelques secondes à plusieurs années, suggérant une forte élasticité du temps à l'intérieur des transitions. C'est avec la même aisance que Michel glisse entre les corps et entre les scènes, les enchaînements fluides traduisant alors son euphorie, son sentiment de flottement au-dessus des contingences – « Je n'avais plus les pieds sur la terre, je dominais le monde. » (chap. 2). Par opposition, les fondus au noir (à la fin des chap. 3, 4 et 15, par exemple), qui servent eux aussi d'ellipses temporelles, marquent des ruptures dans l'élan ou la cohésion de ses actions. Simultanément, les fondus enchaînés génèrent des combinaisons visuelles répétitives et métaphoriques. Il s'agit souvent de superposer des éléments similaires : le premier fondu enchaîné du film, par



exemple, combine la main en train d'écrire de Michel aux mains de sa future victime ouvrant un sac pour en sortir des billets qu'elle donne à une autre paire de mains masculines. L'exercice intime de Michel se lie ainsi d'emblée à une circulation qui lui semble d'abord étrangère mais qu'il va venir boucler, plus tard, en dérochant l'argent. Aux multiples superpositions de mains du film, qui associent et, souvent, confondent des personnages différents (amis, voleurs, victimes), répondent les fréquents entrecroisements de dos et de face, de mouvements vers l'avant et de mouvements vers l'arrière (cf. Analyse de séquence) qui semblent donner des images directes de la volonté d'effacement de Michel et de ses complices, de leurs qualités d'« hommes des foules » interchangeable. On relèvera, enfin, de nombreux effets de compositions abstraites lorsque deux éléments aux géométries semblables (journaux, coins de table, etc.) se trouvent entrecroisés et confèrent au plan la qualité d'aplatissement bidimensionnel que réclame parfois Bresson.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e 6

Fusions

Dans un premier temps, l'importance des fondus enchaînés sera déduite de l'analyse du générique. De façon inattendue et révélatrice, les cartons qui suivent l'avertissement ne se succèdent pas abruptement mais sont liés par un effet de transition qui joue de leur superposition. C'est ainsi que le titre « *Pickpocket* » se confond avec la mention « de Robert Bresson », et crée un bref effet de confusion qui, en imposant le spectacle simultané de deux éléments distincts, trouble nos habitudes de lecture.

On insistera dans un second moment, sur la fréquence et l'indétermination des ellipses induites par le recours au fondu enchaîné. Le plan de Michel encadré à l'arrière d'une voiture par deux policiers qui viennent de l'arrêter (chap.2) est ainsi introduit et conclu par le même effet, les deux fondus se succédant à une douzaine de secondes d'intervalle. Il est possible alors d'insister sur le brouillage temporel ainsi généré, puisque la double accélération rend malaisée l'évaluation exacte de la durée qui sépare les plans dans la chronologie de l'action. Dans un dernier temps, une analyse comparée de la composition lors des premier (01'57) et dernier (1h10) fondus montrera comment s'opère la fusion d'éléments de nature différente. On remarquera en particulier la place accordée aux mains et l'importance du texte écrit qui, suggérant une mise en abyme, introduit deux niveaux de récit.



LES BRUITS

On a vu que les différents rythmes internes et externes aux plans sont déjà, en eux-mêmes, susceptibles d'une analyse « musicale », en termes de tempo, de cadence et de variation. Les rythmes visuels, cependant, apparaissent rarement dans *Pickpocket* sans des rythmes sonores qui viennent les complexifier. Dans la première séquence à Longchamp par exemple, le brouhaha de la foule est un fond constant pour les interventions répétitives, hors-champ, du bruit d'une machine qui enregistre les paris, de deux cloches et de la voix mécanique d'un annonceur, interventions entre lesquelles s'insère de manière plus intermittente et inattendue la voix-off de Michel. Cette rythmique irrégulière, d'abord en accord avec les grouillements des silhouettes à l'écran, subit une brève accélération avec la forte montée, hors-champ, du fracas produit par le galop des chevaux, dont l'énergie s'oppose à la concentration des plans sur les spectateurs immobiles et les mains de Michel. Le son cristallise à la fois une évocation réaliste de l'espace hors-champ et une expression métaphorique de l'état d'excitation intérieure de Michel – espace et état que nous ne voyons pas.

Comme l'image, le son bressonnien répond à un souci de fragmentation et d'isolement des motifs qui l'ouvre naturellement à des effets rythmiques. « Le cinématographe est une écriture avec des images en mouvement et des sons » [NC, p.18]. Cet aphorisme



en apparence banal dit en vérité toute l'importance que le cinéaste accorde aux sons – bruits, voix, musique – et à leur « écriture », c'est-à-dire leurs agencements réciproques et avec les images : « Du choc et de l'enchaînement des images et des sons doit naître une harmonie de rapports » [NC, p.102]. On a rapidement évoqué le travail effectué sur la voix des « modèles », la volonté de neutralisation du ton et d'égales des cadences de diction dans une même réplique permettant, par contraste, de mettre en valeur les riches différences de timbre entre les voix et leurs moindres expressions propres. La musique, un ensemble d'extraits de compositions de Lulli, intervient en tout neuf fois dans le film, souvent de manière très brève (cf. Lecture critique).

Le choix, la fragmentation et l'isolement des motifs sonores se travaillent en post-synchronisation – c'est-à-dire lors du montage et du mixage du film, avec des éléments ne correspondant pas à ceux enregistrés au moment des prises de vue. On repère très vite dans *Pickpocket* de véritables « formules » sonores, souvent courtes, mises en boucle pour servir de fond pseudo-réaliste mais conservant une forme de litanie inquiétante. Les rumeurs de circulation sont les mêmes du début à la fin du film, comme les brouhahas de cafés ou les bruits du métro – on pourra mettre ces boucles en parallèle avec la reprise très visible, dans la séquence du retour de Michel (chap. 13), des figurants qui peuplaient

déjà la gare de Lyon (chap. 10), comme si le fond du réel était essentiellement répétitif.

L'autre étrangeté récurrente de ces fonds est de ne pas toujours respecter les partitions normales du dedans et du dehors, soit par débordements provisoires (ce que l'on appelle des « ponts sonores », par exemple, chap. 4, le bruit du métro envahissant la chambre avec le fondu enchaîné), soit par un effet de lointain insistant (on entend constamment la circulation dans l'immeuble ou la chambre de Michel). Sur ces fonds liturgiques se détachent des bruits ponctuels, dont les plus fréquents sont ceux des pas, toujours très distincts et individualisés, frappant leurs rythmes solitaires même lorsque, magnifiquement, Michel s'empore : « Je n'avais plus les pieds sur terre. » (chap. 2).

AMERICAN BRESSON

On reconnaît souvent l'influence déterminante de Robert Bresson sur plusieurs générations de cinéastes français : une certaine austérité du jeu, la cruauté des situations, la recherche d'une « vérité » des êtres se retrouvent à divers degrés chez Jean Eustache, Maurice Pialat ou, plus près de nous, Bruno Dumont et Bertrand Bonello – autant d'œuvres qui illustrent cette affirmation selon laquelle « tout cinéaste français un peu intéressant doit quelque chose à Bresson »⁹.

Il est moins courant d'évoquer les rapports de Bresson au cinéma américain. Dans la table ronde de 1989 consacrée par les *Cahiers du cinéma* à *Pickpocket*¹⁰, les réalisateurs présents relevaient avec justesse les liens du film avec le cinéma d'Alfred Hitchcock. Liens généraux, thématiques, lorsque se remarque une même idée de la prédestination chez les deux cinéastes : « Tous les signes sont en place pour ceux qui doivent les trouver. » Liens plus précis, techniques, lorsque se remarque une forme d'aplatissement ou de « déshumanisation » des figures humaines chez Hitchcock – même si teintée d'un humour qu'on ne trouve jamais chez Bresson : « Chez Rossellini, il y a un passage obligé par l'humain pour atteindre l'inhumain ou le divin. Chez Bresson pas du tout, comme chez Hitchcock ». Ou encore à propos des cadrages : « Bresson est obsessionnel comme Hitchcock. Comme lui il filme en plans ultra-serrés et ne filme que ce qu'il a envie de filmer. » Appartenant à une autre génération et à un autre style du cinéma hollywoodien, le scénariste et cinéaste Paul Schrader est l'auteur en 1972 d'un essai intitulé *Transcendental Style in Film* (« Le style transcendantal au cinéma ») dont l'un des trois chapitres est entièrement consacré à Bresson. Schrader a souvent dit que le personnage de son scénario *Taxi Driver* (réalisé par Martin Scorsese en 1976) devait beaucoup à la psychologie de celui de *Pickpocket*. Son film *American Gigolo* (1980) se termine par une citation directe du dernier plan du film de Bresson¹¹.

L'un des liens les plus manifestes entre *Pickpocket* et le cinéma américain concerne justement un film dont Martin Scorsese, qui a porté à l'écran plusieurs scénarios de Schrader, a souvent dit l'influence sur son propre travail : *Le Port de la drogue* (*Pick Up on South Street*), film policier de Samuel Fuller, sorti en France en 1953, et dont le titre d'origine était d'ailleurs *Pickpocket*. Fuller trouve le scénario que lui propose son producteur, Darryl F. Zanuck, trop bavard, et décide d'en transformer le personnage principal en pickpocket (un « canon » en argot américain). Comme Bresson, il se documente auprès de la police – même si, à la différence du cinéaste français qui raconte avoir seulement « croisé » des voleurs et partagé « l'atmosphère trouble » qui les entoure, l'Américain connaissait déjà le milieu et se passionne pour leur énergie et leur ingéniosité. Pour Fuller, le voleur à la tire tient « tout son futur entre ses mains » et, avec ce film, il dit qu'il voulait « entrer dans la tête d'un pickpocket » – déclarations qui auraient pu aussi être celles de Bresson¹².

Les films sont cependant très éloignés, à l'exception de la toute première scène du *Port de la drogue*, qui entretient de troublantes ressemblances avec les scènes de Longchamp (chap. 2) et du métro (chap. 4). Dans une rame bondée, le pickpocket (Richard Widmark) s'approche de sa victime, une jeune femme attirante en robe d'été. Le système de fragmentation des regards et des mains semble comparable à ce qui se passe chez Bresson – mais la jeune femme, espionnée par deux policiers, était déjà au centre d'un jeu complexe de regards que le scénario va ensuite expliciter. Reste que la séquence du film de Fuller assume pleinement et de manière réjouissante l'érotisme du vol que le film de Bresson suggère : tandis qu'on la vole, le jeune homme, yeux levés, lèvres mordues, sueur au front, semble prendre plus de plaisir encore que le voleur¹³.



Le Port de la drogue - Carlotta.



Le Port de la drogue - Carlotta Films.

9) Jacques Aumont, *Les Théories des cinéastes*, Armand Colin cinéma, 2005, p.39.

10) « Autour de *Pickpocket* », *Cahiers du cinéma* n°416, février 1989.

11) Il faut aussi signaler qu'un intéressant entretien avec Paul Schrader accompagne l'édition DVD américaine de *Pickpocket* (éd. Criterion).

12) Ces déclarations de Fuller se trouvent dans l'un des bonus de l'édition DVD du film (éd. Carlotta Films, 2004), extrait d'un entretien avec le cinéaste pour la série « Cinéma cinémas » (1982).

13) L'érotisme de cette scène du film de Fuller a été commenté en détail par Stéphane Delorme in « La main dans le sac », *Cahiers du cinéma* n°592, juillet-août 2004.

L'œil du peintre

Tous les commentateurs de l'œuvre de Bresson ont souligné le fait que dans les années 30, celui qui n'était pas encore cinéaste s'était essayé à la peinture (on précise parfois qu'il était « portraitiste »). Ce détail biographique ne donne pourtant pas la clé de la « picturalité » manifeste des plans bressoniens, qui semble moins passer par des moyens classiquement associés à la peinture (le travail des lumières, la joliesse des compositions) que par une radicalisation de moyens du cinéma, dont nous avons parlé dans les parties précédentes : travail des « profondeurs maigres », des cadres coupants ou tranchants, des compositions alternativement pleines et vides de personnages. Chez Bresson, le pictural semble d'abord l'effet d'une sorte de discipline, dont la première expression est peut-être l'usage qu'il fait des formules des peintres pour sa propre pratique : « À chaque touche, je risque ma vie » [Paul Cézanne, in *NC*, p.135], « Il ne faut pas chercher, il faut attendre » [Jean-Baptiste Corot, in *NC*, p.76]. De son passé de peintre, il ne reste pas une transposition de techniques, la volonté de « faire peinture » avec le film, mais une transposition de morale de travail : « Aie l'œil du peintre. Le peintre crée en regardant » (*NC*, p.130).

La seconde expression de cette discipline est sa fidélité à deux techniciens, le directeur de la photographie Léonce-Henri Burel et le décorateur Pierre Charbonnier. Burel est un important technicien du muet, chef opérateur attiré d'Abel Gance (il fait entre autres la photographie du classique *La Roue* et participe à *Napoléon*), et collaborateur de quelques films de Marcel L'Herbier. Son style de photographie est reconnu pour la richesse de ses nuances de gris, résistant autant aux forts contrastes expressionnistes qu'aux clairs-obscur du « réalisme poétique » français. Ces qualités, déjà présentes dans ses deux précédents films avec Bresson (*Le Journal...* et *Un Condamné...*) sont ici poussées à de plus fortes expressions par le contexte urbain du film,

l'uniformité des costumes, l'égalisation des silhouettes. C'est là qu'intervient le travail de Pierre Charbonnier, lui aussi présent sur les deux précédents films de Bresson.

Charbonnier est d'abord peintre avant d'être décorateur ; à part sa fidélité à Bresson (six films ensemble) il travaillera pour très peu d'autres films, et s'essayera lui-même à la réalisation dans les années 30 avec différents projets documentaires et d'avant-garde. Il ne cesse de peindre tout en travaillant pour le cinéma ; ses sujets sont des intérieurs ou des vues urbaines, vides de toute présence humaine, dans des manières qui peuvent rappeler à la fois la « peinture métaphysique » de Giorgio de Chirico et le réalisme naïf du Douanier Rousseau. Les grandes profondeurs de ses sujets sont souvent déjouées par un aplatissement des tonalités et une géométrisation des lignes, ou par des jeux excessifs de perspectives contradictoires. Les points communs avec l'imagerie bressonienne sont évidents : les intérieurs nus, la rigueur ou la « violence des choses », l'état suspendu de la population absente de la ville. Dans *Pickpocket*, c'est le travail des matières des murs dans la chambre de Michel, les contrastes doux du poussièreux et du brillant, la constance des géométries dans les objets les plus simples : fenêtres, chaises, livres, portefeuilles. En 1958, peu avant le tournage de *Pickpocket*, Bresson écrivait dans un catalogue d'exposition de son ami : « Ces objets, ces choses (auxquelles tu n'empruntes ni ta grandeur ni ton originalité) qui remplissent tes toiles, ne parlent pas. On dirait qu'elles écoutent. Il y a un suspens. Elles nous remettent dans notre solitude. »¹⁴

14) Robert Bresson cité in Pierre Gabaston, *op.cit.* Le livre de Gabaston consacre plusieurs pages à Pierre Charbonnier, ainsi qu'un petit ensemble surprenant de comparaisons entre des toiles de Matisse, Malévitch, Braque... et des photogrammes de *Pickpocket*.



Quai à Sète de Pierre Charbonnier (1950).



UNE GRAVITÉ LÉGÈRE

« En tournant son *Pickpocket*, Robert Bresson vient d'être habité par une de ces grâces qui serait un simple tour de force, si Mozart et Lulli ne nous avaient pas donné l'exemple de cette apparente légèreté par l'entremise de laquelle s'expriment les âmes simples et profondes. Voilà prétexte à se méprendre, à confondre avec un jeu ce qui faisait passer Don Giovanni pour une œuvre qu'on n'écoute que d'une oreille et Lulli pour un petit maître aux ordres du prince. Robert Bresson ne s'y est pas trompé en choisissant Lulli afin d'accompagner le ballet du vol à la tire et l'angoisse terrible où vivent les tire-laine novices. Ce qu'il a obtenu d'un débutant tient du miracle. Car, non seulement il a formé à l'escamotage des portefeuilles de longues mains qui pourraient être celles d'un pianiste, mais encore il a communiqué à son héros l'espèce d'épouvante d'être un animal qui guette sa prise et redoute d'être guetté par elle. Un piège de la police sauve le pickpocket en herbe et nous évoque cette histoire poignante du meurtrier qui retourne chaque soir sur les lieux de son crime attendre qu'on l'arrête et s'évanouit de joie au contact des menottes. Robert Bresson nous montre sans le moindre artifice d'intrigue ce vertige qui pousse le voleur dans la gueule du loup et les forces d'amour qui l'en sortent malgré les barreaux de sa cellule. »

Jean Cocteau, 1960, article repris dans *Du Cinématographe*, éd. du Rocher, 2003, p.137-138.



Les Dames du Bois de Boulogne - coll. Cahiers du cinéma.

Les métaphores musicales et chorégraphiques ont été très utilisées dans la presse à la sortie de *Pickpocket*. Dans *Les lettres françaises* (n°804, décembre 1959), l'historien et critique de cinéma Georges Sadoul parlait lui aussi d'un « ballet si rigoureux qu'il n'est en rien futile » et comparait Bresson « à un grand pianiste qui répèterait mille fois Mozart ou Chopin, pour en donner ensuite, au public, une interprétation sans virtuosité ni éclat, coulant comme le cristal d'une source (...) ».

Comme dans l'article de Cocteau, il s'agit par la double référence à la danse et à la musique d'exprimer une sensation produite par le jeu des acteurs, les enchaînements et rythmes de mouvements et d'images : sensation d'une « grâce », d'une « légèreté », d'une fluidité harmonieuse des composantes du film. Mais il s'agit aussi d'affirmer que cette grâce passe par un lien à la culture classique, à travers l'utilisation d'œuvres de Jean-Baptiste Lulli, où le travail du contrepoint est souvent très clair (on y perçoit nettement les différentes lignes mélodiques entrelacées). Le voisinage baroque de la rigueur structurelle et des envolées dynamiques qui caractérise l'œuvre de Lulli sert aussi de modèle, chez Cocteau et Sadoul, pour affirmer que les jeux formels du film ne sont pas de simples « tours de force » mais procèdent d'une « angoisse terrible » et d'une « espèce d'épouvante » auxquelles Cocteau donne leur poids métaphysique par une allusion au *Don Giovanni* de Mozart – manière de sous-entendre les valeurs amoureuses et sexuelles de cette angoisse et de la « joie » qui emporte le personnage « au contact des menottes ».

Il est par ailleurs doublement important que cet éloge du classicisme et de la « gravité légère » du film soit fait par Cocteau. Celui-ci avait en effet signé, plus de quinze ans auparavant, les dialogues des *Dames du bois de Boulogne* – succédant à Jean Giraudoux qui avait, lui, écrit ceux des *Anges du péché*. Dans *Les Dames...*, Bresson avait poussé le



goût de Cocteau pour la langue classique à partir d'une adaptation de *Jacques le fataliste* de Denis Diderot, pour obtenir « un ton plus précieux, plus organisé que le langage habituel »¹⁵. Mais si Cocteau reconnaît encore dans *Pickpocket* le souci d'une certaine noblesse, d'un « sérieux » de la forme (terme qu'il utilise dans une brève préface à un livre sur Bresson, en 1957), c'est dans la constance d'un « miracle », d'un « vertige » dont le réalisateur de *La Belle et la Bête* doit voir la part de magie. C'est ce même mélange de la « maîtrise » et du « miracle » qui fera les termes d'un débat entre quelques cinéastes français organisé par les *Cahiers du cinéma* au moment de la reprise du film en salles, en 1989¹⁶.

15) Jean Cocteau in Paul Guth, *Autour des Dames du bois de Boulogne*, Ramsay, 1989.

16) « Autour de *Pickpocket* », *Cahiers du cinéma* n°416, février 1989.

Voleurs de papier

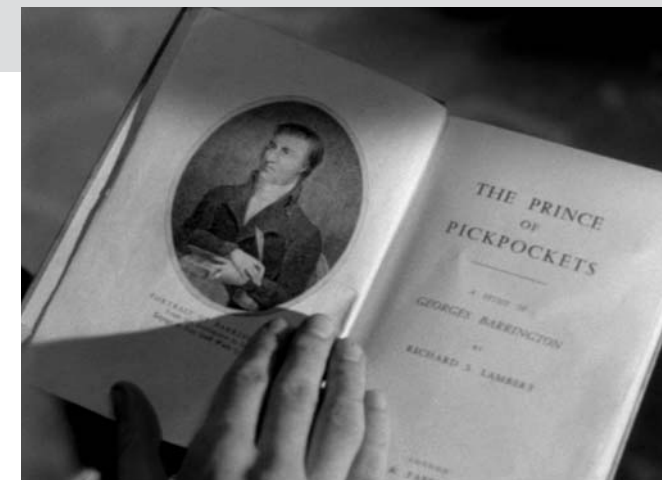
Michel héros de roman ? Il importe de constater, à l'invite des premières images qui mettent en scène l'écriture d'un journal intime, que le personnage créé par Robert Bresson hérite d'une longue tradition : si la littérature mondiale abonde de portraits de criminels et de mal-fauteurs, une place particulière est réservée dans l'imaginaire romanesque aux voleurs et aux pickpockets, dont les aventures sont le plus souvent narrées à la première personne.

Le héros picaresque de *La Vie de Lazarillo de Tormès*, biographie espagnole anonyme de 1554, raconte ainsi son existence de sans-grade. L'injustice sociale que révèle le récit lui vaut alors l'indulgence, voire la sympathie, d'un lecteur qui ne peut que conclure à l'innocence du héros, condamné, pour survivre, à perpétrer des actes délictueux. La popularité de Moll Flanders, protagoniste du roman éponyme de Daniel Defoe (1722), renvoie elle aussi à une forme de contestation sociale. La narratrice rend compte, de surcroît, de son savoir-faire de voleuse et de l'euphorie grisante qui accompagne l'accomplissement du vol. Marginalité virtuose, technicité ludique, amoralité non-violente : la confrérie des pickpockets constitue désormais une aristocratie qui cultive son art. Emblématique est ainsi le chapitre IX des *Aventures d'Oliver Twist* de Charles Dickens (1837) où le spectacle de vol à la tire offert à la contemplation du jeune héros par le vieux Fagin et ses disciples menés par le Renard – traduction approximative de *the Artful Dodger* – tient à la fois de la répétition, de l'exercice et du ballet. *Les Mémoires* de Vidocq (1828) et la biographie de George Barrington par Richard S. Lambert (1930), livre de chevet de Michel, trahissent eux aussi la porosité de la frontière du bien et du mal, puisque les deux voleurs mythiques termineront leur carrière au service des forces de l'ordre. Nul besoin de rédemption en revanche chez Arsène Lupin, proposé en recueil par Maurice Leblanc en 1907, puis-

qu'un semblable principe de réversibilité fait d'emblée du cambrioleur un *gentleman* patriote et redresseur de torts.

Plus subversive est sans conteste l'entreprise littéraire de Georges Darien, dont *Le Voleur*, écrit en 1897 mais surtout remarqué à l'occasion de sa réédition de 1955, quatre ans avant la sortie de *Pickpocket*, se veut l'illustration d'une pensée anarchiste et anti-bourgeoise : « Je mange, je bois ; et je laisse l'assiette sur le buffet et la bouteille sur la table. Il y a des voleurs qui remettent tout en ordre, dans les maisons qu'ils visitent. Moi, jamais. Je fais un sale métier, c'est vrai ; mais j'ai une excuse : je le fais salement. » En dépit d'évidentes divergences idéologiques avec le film de Robert Bresson – dont l'attribution de la fonction initiatrice à un prêtre, reprise par Louis Malle en 1967 dans son adaptation officielle de Darien – le roman n'est pas sans présenter quelques analogies avec la structure et le propos de *Pickpocket*. Il se présente lui aussi comme une confession, écrite à la première personne, et sa fragmentation en épisodes tend à briser la continuité temporelle en favorisant le recours à l'ellipse. La circulation de l'argent y tient par ailleurs une place essentielle. Un autre texte littéraire provocateur et essentiel, *Journal du voleur* de Jean Genet (1949), qui affirme que « La trahison, le vol et l'homosexualité sont les sujets essentiels de ce livre », semble aux antipodes de la sensibilité de Robert Bresson. Pourtant, l'auteur du poème *Le Condamné à mort* justifie lui aussi le choix de sa carrière comme une paradoxale « aventure morale » consistant à « accorder au vol toute mon attention, mes soins ; de le travailler comme une matière unique dont je deviendrais l'ouvrier dévoué ».

Deux textes contemporains méritent eux aussi d'être mentionnés. La romancière Sarah Waters reprend en 2002 avec *Du bout des doigts* le thème du pickpocket. Choissant en apparence les voies du roman



historique et dévoilant l'envers lesbien du décor victorien, la Britannique joue à merveille de l'ambiguïté sémantique de son titre original puisque *Fingersmith*, vieille désignation du *tire-laine*, évoque autant l'adresse digitale de l'acte criminel que celle de la caresse amoureuse. Une nouvelle fois se trouve souligné l'érotisme potentiel du geste intrusif du voleur. En 2006 paraît *L'Art du pickpocket* de Philippe Petit. Cet essai sous-titré *Précis du vol à la tire* est l'œuvre inclassable d'un prestidigitateur, artiste et manipulateur, précédemment auteur d'un *Traité du funambulisme* (1997). Apologie inconfortable et humoristique d'un artiste de haut vol, le texte prend soin malgré tout de mettre en garde l'apprenti pickpocket : « Ne vole rien à l'âme ». Dans une tout autre tonalité que celle du film de Bresson, le corpus ainsi constitué pourra enfin s'enrichir du texte de la chanson de Thomas Fersen « Pickpocket », proposée en 1997 sur l'album *Le Jour du poisson* : « Dans votre dos / Sans les courbettes / Je fais ma cueillette / Dans votre dos / Pour être honnête / Je suis pickpocket. / Quand le métro / Dans un cahot / L'un contre l'autre nous jette / Sous votre nez / J'prends la monnaie / Avec mes pincettes. »

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE & VIDÉO

Sélection Bibliographique

De Robert Bresson

Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, 1975, Gallimard, « Folio », 1995.

Ce court recueil d'aphorismes réunis à partir des années 50 constitue l'un des rares traités poétiques écrits par un cinéaste. La précision et la concision des formules y sont aussi étonnantes que leur efficacité ou leur effectivité dans le travail de Bresson : ce bréviaire était d'abord un ensemble de leitmotivs forgés par l'artiste pour son propre usage, pour ne jamais oublier le fil de sa création.

Sur Robert Bresson

Il existe de nombreux ouvrages et articles sur Robert Bresson. Pour une bibliographie plus complète, se reporter à l'ouvrage d'Evelyne Jardonnet et Marguerite Chabrol cité plus bas.

Philippe Arnaud, *Robert Bresson*, éd. Cahiers du cinéma, 1986 (rééd. « Petite bibliothèque des Cahiers », 2003).

Le livre est composé d'un ensemble hétérogène de mises au point théoriques et poétiques concernant l'ensemble de l'œuvre (« De l'automatisme à la contingence », « Le mal : de l'attribut au pacte »), de quelques entretiens avec des collaborateurs de Bresson et d'une riche filmographie commentée. Dans les chapitres, les films sont décrits dans leur intégralité – la belle description de *Pickpocket* (p.128-135), qui respecte une certaine neutralité de ton bressonienne, peut être très utile pour compléter le chapitre du film.

Collectif, *Robert Bresson*, Ramsay Poche Cinéma / Caméra Stylo, 1989.

Recueil d'articles consacrés à des films ou à des figures esthétiques du cinéma de Bresson, aux écritures souvent un peu confuses mais riches d'un grand nombre de pistes de recherche. Confirmant cette tendance générale du volume, un texte de Patrick Bensard (directeur de la Cinémathèque de la danse) sur *Pickpocket* vient clore l'ensemble par une série d'impressions et d'intuitions, dont certaines lumineuses : « Don-juanisme sans joie. » / « Le vol, l'acte qui s'efface en lui-même. »

Collectif, *Eloge*, Cinémathèque française / Mazzota, 1997.

Recueil d'articles rares sur Bresson par des cinéastes et écrivains, témoignant de son influence sur plusieurs générations et catégories d'artistes. On y trouve entre autres Guitry, Mauriac, Cocteau, Barthes, Le Clézio, Moravia, Duras, Rivette, etc.

Collectif, « Hommage. Robert Bresson », supplément au numéro 543 des *Cahiers du cinéma*, février 2000.

Un ensemble de témoignages et la transcription d'une intervention de Bresson à l'IDHEC en 1955 publiés au moment de la mort du cinéaste.

André Bazin, « Le Journal d'un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson », *Cahiers du cinéma* n°3, juin 1951, repris in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, éd. du Cerf, 1985.

Jean-Pierre Oudart, « Modernité de Bresson », *Cahiers du cinéma* n°278-279, août-septembre 1977.

Serge Daney, « L'orgue et l'aspirateur », *Cahiers du cinéma* n°278-279, août-septembre 1977, repris in *La Rampe*, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque des Cahiers », 1996.

Une analyse des rapports entre les sons et les images, et entre les sons eux-mêmes, dans *Le Diable probablement*, dont certains éléments valent pour toute l'œuvre de Bresson, « l'un des premiers à avoir fait du corps morcelé de ses "modèles" l'ombre de la voix et son double visuel. »

Jean-Michel Frodon, *Robert Bresson*, Cahiers du cinéma/Le Monde, coll. « Grands cinéastes », 2008. Ouvrage synthétique sur l'œuvre du cinéaste.

Sur *Pickpocket*

Pierre Gabaston, *Pickpocket*, Yellow Now, coll. « Long métrage », 1990.

C'est l'un des plus beaux titres de la légendaire petite collection « Long métrage » : l'enthousiasme que porte le texte, précis, attentif aux inflexions des scènes qu'il évoque, s'accompagne du plaisir d'une iconographie uniquement constituée de photographies décomposant quelques séquences clés et

détaillant en séries certains motifs : les mains, les portes, les journaux, etc.

Evelyne Jardonnet, Marguerite Chabrol, *Pickpocket de Robert Bresson*, Atlande, coll. « Clefs Concours Cinéma », 2005.

Ce volume (non illustré), publié à l'occasion de l'inscription du film au programme de l'agrégation de Lettres, est une étude précise et documentée du film, où l'on trouvera de nombreuses analyses de scènes et une attention constante aux écrits et entretiens de Bresson.

Jean Cocteau, « *Pickpocket* », 1960, in *Du Cinématographe*, 1973, éd. du Rocher, 2003.

On remarquera que Cocteau, comme Bresson, préfère le terme « cinématographe » à « cinéma ». Ce recueil d'articles, posthume, reprend une partie du titre des « Entretiens sur le cinématographe » que Cocteau avait eus avec la critique André Fraigneau en 1951. Il ne cite jamais Bresson comme origine de son usage de ce terme.

Jacques Doniol-Valcroze, Jean-Luc Godard, « Entretien avec Robert Bresson », *Cahiers du cinéma* n°104, février 1960.

Noël Burch, « Nana ou les deux espaces » in *Une praxis du cinéma*, Gallimard, « Folio », 1986. Quelques pages précieuses de ce chapitre sont consacrées à ce que Burch nomme « l'orchestration » des champs vides dans *Pickpocket*.

« Autour de *Pickpocket* », table ronde avec Olivier Assayas, Jean-Claude Brisseau, Benoît Jacquot, André Téchiné, Thierry Jousse, Serge Toubiana, *Cahiers du cinéma* n°416, février 1989.

En ligne

Il n'existe pas de site français consacré à l'œuvre de Bresson. On pourra par contre consulter avec profit le site de l'Institut national de l'audiovisuel (<<http://www.ina.fr/archivespour tous/index.php>>), qui sous la recherche « Robert Bresson » permet de découvrir divers entretiens télévisés avec ou sur le cinéaste.

Quelques recherches amusantes sur YouTube ou

DailyMotion autour du thème du pickpocket permettront aussi de voir que le sujet inspire de nombreux vidéastes amateurs, filmant de vraies et fausses actions dans la rue ou donnant des conseils de vol.

Sélection vidéo

Pickpocket, éditions MK2, 2005.

Contient un DVD de compléments avec : entretien avec Robert Bresson sur le film (1960) ; *Les modèles de Pickpocket*, documentaire de Babette Mangolte où l'on retrouve les acteurs du film : Pierre Leymarie, Marika Green et Martin Lassalle ; une intervention filmée de Marika Green et des cinéastes Paul Vecchiali et Jean-Pierre Améris après une projection de *Pickpocket* ; un extrait de l'émission de télévision « La piste aux étoiles » (1960) avec Kassagi.

Procès de Jeanne d'Arc et *L'Argent* ont aussi été édités chez MK2.

Le Journal d'un curé de campagne chez Studio Canal (2002, épuisé).

Au hasard Balthazar et *Mouchette* chez Arte vidéo.

L'édition DVD du reste de l'œuvre est toujours en suspens en France. En attendant, on pourra trouver d'excellentes éditions américaines (dont on peut enlever les sous-titres) des *Dames du bois de Boulogne*, du *Journal d'un curé de campagne* et d'*Un Condamné à mort s'est échappé* (éd. Criterion, toutes zones) ; et anglaises, là encore avec option sur les sous-titres (et en zone 2), de *Lancelot du Lac* et *Le Diable probablement* (éd. Artificial Eye).

François Weyergans, *Bresson, ni vu ni connu*, Catalogue CNC - Images de la culture. Entretien avec Robert Bresson réalisé en 1965 pour la série *Cinéastes de notre temps*.

RÉDACTEUR EN CHEF
Stéphane Delorme

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Cyril Béghin est rédacteur aux *Cahiers du cinéma* et collabore à divers revues et catalogues. Il a rédigé plusieurs livrets pour Lycéens et apprentis au cinéma, dont *Gare centrale* (2004), *Kairo* (2006) et *Starship Troopers* (2007). Il est aussi traducteur de *L'Art du film* de David Bordwell (éd. DeBoeck Universités) et a coordonné la traduction d'un volume de textes critiques de Glauber Rocha, *Le Siècle du cinéma* (éd. Yellow Now).

RÉDACTEUR PÉDAGOGIQUE

Thierry Méranger, agrégé de Lettres Modernes, est professeur en section cinéma-audiovisuel et formateur dans le cadre du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il est membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*.

ICONOGRAPHIE

Carolina Lucibello

CONCEPTION GRAPHIQUE

Thierry Célestine

