Document generated on 06/04/2025 8:18 a.m.

Séquences
La revue de cinéma

Robert Bresson veut supprimer l'intrigue

Number 19, December 1959

URI: https://id.erudit.org/iderudit/52156ac

See table of contents

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

Explore this journal

Cite this document

(1959). Robert Bresson veut supprimer l'intrigue. *Séquences*, (19), 24–25.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1959

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Robert Bresson veut supprimer l'intrigue

Robert Bresson tourne Le Pickpocket. *Entre deux prises de vue, il a accordé à Yvonne Baby, à Claude-Marie Trémois et à Jean Douchet des entrevues fort révélatrices. Nous les résumons au bénéfice de nos lecteurs.*

— Quelle surprise que le sujet de votre prochain film?

— Un sujet est un prétexte. Et puis, nous sommes peu responsables des idées qui nous viennent; nous le sommes un peu plus de ce que nous faisons. Mon dernier film, *Un condamné à mort s'est échappé,* m'avait orienté vers les mains. L'extraordinaire habileté des mains, leur intelligence! Je crois me souvenir d'avoir lu dans Pascal (il faudrait vérifier) une phrase qui commençait par "L'âme aime la main." L'âme d'un pickpocket, la main d'un pickpocket... Il y a du merveilleux dans le vol à la tire. Avez-vous déjà ressenti le trouble que met dans l'air la présence d'un voleur? C'est inexplicable. Mais le cinéma est bien le domaine de l'inexplicable.

Pickpocket est un petit sujet. J'aime assez les petits sujets.

Le thème de ce film est l'âme d'un jeune voleur à travers diverses péripéties. Mon voleur vole par besoin, mais aussi par fascination. Je voudrais qu'on ressente ce qu'il ressent, qu'on partage son coeur battant. L'émotion pendant l'éclair du vol est intense. Beaucoup de pickpockets deviennent cardiaques.

— Vos personnages?

— Deux garçons et une fille. Le jeune pickpocket ne quittera pas l'écran de bout en bout. J'ai choisi, pour tenir ce rôle, Martin Lasalle, jeune Uruguayen de 28 ans, neveu de Jules Supervielle, diplômé des sciences politiques, passionné de cinéma et futur metteur en scène. Son camarade dans le film est à l'heure actuelle un externe des hôpitaux. La fille est une jeune danseuse de 16 ans, Marika Green. Il n'y aura pas de commissaire, mais un inspecteur principal de la police: Jean Pelegri (professeur de lettres-écrivain). L'illusionniste Kassaji tient un rôle de trop courte durée à mon goût, mais que j'estime capital. Il est mon conseiller technique pour les gestes des voleurs. Il m'a appris beaucoup de choses sur le vol à la tire.

— Quel est le lien entre la jeune fille et les deux garçons?

— L'amour. Il est présent-absent.

— Qu'entendez-vous montrer avec le Pickpocket?

— J'aimerais rendre palpable que les chemins que nous prenons dans la vie ne conduisent pas toujours à destination. Je veux dire à la destination prévue. Je voudrais faire un film de mains, de regards, d'objets, refuser tout ce qui est théâtre. Le théâtre tue le cinéma (et le cinéma tue le théâtre). Dans un film, c'est l'homme qu'il faut. L'acteur, même (et surtout) plein de talent, nous donne d'un être humain une image trop simple et donc fausse. Ce n'est pas ce que mes interprètes me montrent qui est important. C'est *tout* ce qu'ils me cachent. Un regard, pris à l'improviste, peut être sublime.

L'acteur se projette. Le mouvement est du dedans vers le dehors. Dans un film, c'est l'inverse. Il faut que tout soit bien dedans, reste dedans, que rien ne s'échappe. Je dis quelquefois à mes interprètes: "Quand vous parlez à vous-mêmes."

"Les gestes nous découvrent", a dit Montaigne (il faudrait encore vérifier). Pour moi, les gestes et les paroles ne sont pas l'essentiel dans un film. L'essentiel, c'est cette chose, ou ces choses, qu'ils provoquent.

— Obéissez-vous à une théorie ou...

— A mon instinct. Je travaille d'abord, je réfléchis après. J'ai remarqué que plus une image est plate, que moins elle exprime, plus elle se transforme facilement au contact d'autres images. Il faut, à un certain moment, qu'il y ait transformation, sinon il n'y a pas d'art. Il faut arriver à ce que les images parlent un langage particulier.

Un art ne peut se servir que de matériaux bruts (pris à la nature) et non d'éléments qui portent déjà la marque d'autres arts. Ce qu'on nomme actuellement le cinéma me semble être

la reproduction d'autres arts plutôt qu'un art particulier.

Mes électriciens et mes machinistes s'ennuient assez sur le plateau. Dans d'autres films, ils sont au spectacle. Lorsqu'ils voient la projection de ces films, ils ne sont pas surpris: c'est la reproduction du spectacle qu'ils ont eu devant les yeux. Mais ils ne reconnaissent pas le film auquel ils ont travaillé avec moi.

Un film doit être quelque chose en perpétuelle naissance. Une sorte d'équilibre se fait au fur et à mesure. Un film repose tout entier sur un choix et une construction.

La réussite vient (si elle vient) de ce que chaque chose est à sa place.

—Vos dialogues ont toujours eu dans vos films une très grande importance...

—Dans *Pickpocket* (ce n'est qu'un titre provisoire), je n'ai écrit que fort peu de dialogues. (Je suis dangereusement à la limite du trop peu dit). Il y aura aussi un commentaire. Dans *Un condamné à mort s'est échappé,* le drame naissait des rapports entre le ton du commentaire, celui des dialogues et les images. C'était comme un tableau en trois couleurs. Le drame, c'était qu'il n'y avait pas de drame. Le drame est une invention de romanciers. En prison, par exemple, pour reprendre mon dernier film, il n'y a pas de drame. Les choses sont ce qu'elles sont. La prison était ce qu'elle était, froide, forcément. Le ton glacé du commentaire la réchauffait... Je ferai en sorte dans *Pickpocket* que mes commentaires apportent des changements de valeurs.

—Ce film est en sorte extérieur à vous?

—Ne croyez pas cela. Je mets dans chacun de mes films tout ce que je peux mettre de mon expérience. J'ai été moi-même prisonnier. Il y a beaucoup de mon expérience dans *Un condamné à mort.* De même, dans le *Journal d'un curé de campagne,* j'ai tourné dans une maison de campagne qui ressemblait à une autre que je connaissais bien. J'essaie de plus en plus, dans mes films, de supprimer ce qu'on nomme l'intrigue. L'intrigue est un truc de romancier. Beaucoup de producteurs et de distributeurs, en faisant subir aux sujets, quels qu'ils soient, les mêmes traitements, s'acharnent à faire croire qu'il n'y a qu'une seule manière de voir le monde. La crise actuelle vient peut-être de là. Les salles seront combles le jour où les cinéastes pourront exprimer leurs sentiments.

—Et comment initiez-vous vos interprètes?

—Par des lectures à haute voix. Ce sont les gammes...

—Et techniquement, Pickpocket vous pose-t-il des problèmes difficiles?

—Je vais beaucoup improviser, tourner dans des foules, lutter contre des hasards...

—Comment conclure cette interview?

—Dites: je fais le film de l'incertitude. Par exemple, le pickpocket ne saura jamais s'il est ou non poursuivi. J'écris ce film comme un roman, comme un poème qui est fait de hasards, d'intuitions, de réflexions...

Qu'est-ce que le cinéma ?

Le cinéma est un moyen d'expression et non pas un moyen de reproduction. Le metteur en scène de cinéma, comme tout artiste véritable, doit être "un metteur en ordre", je veux dire qu'il doit ranger dans un ordre qui lui est personnel les éléments épars que lui offre la vie. Le cinéma est une machine d'une puissance prodigieuse, mais son rôle devrait moins consister à montrer qu'à suggérer au moyen de rythmes, de rapports, de croisements de rapports. J'ajoute qu'il faut de l'expérience pour être en mesure d'apporter sa jeunesse personnelle à une oeuvre.

Robert Bresson