

Fiche technique

G. B- 1964 - 1h32

Réalisateur :
Joseph Losey

Musique :
Larry Adler

Interprètes :
Dirk Bogarde

Tom Courtenay

Leo Mac Kern

Barry Foster



Dirk Bogarde et Tom Courtenay

Résumé

En 1917, le soldat Hamp, au front depuis trois ans, harassé par une interminable guerre, démoralisé par la mort successive de ses camarades, déserte dans un moment de désespoir. Il est rapidement repris et traduit devant une cour martiale. L'officier commis à la défense fait son travail, avec conscience, comme l'officier chargé de l'accusation. Hamp est condamné à mort. La nuit précédant l'exécution, ses camarades s'introduisent dans sa cellule et tous s'enivrent. A l'aube, un officier compatissant fait à Hamp une piqûre qui le rend inconscient...

Critique

Un film contre la guerre est une entreprise plus ambitieuse qu'on ne croit. Certes, les films que leurs réalisateurs ont voulu tels (sincèrement ou par opportunisme) sont légion, mais il est bien rare qu'un son de trompette bien placé ne vienne pas réveiller ce petit instinct qui sommeille en tout spectateur. Engourdi par le confort du fauteuil et la tiédeur de la salle, il ne manque d'éprouver quelque secrète admiration pour les virils combattants qui défilent sur l'écran. Cette petite exaltation, Losey est un des rares réalisateurs à nous l'avoir refusée, et à exiger de nous, sans interruption, une lucidité qui ne peut qu'aller jusqu'au malaise, et finalement au dégoût. Une tragédie déri-

L E F R A N C E

soire, des officiers fonctionnaires, des soldats blasés, et surtout la pluie, lancinante, obsédante, la boue bien sûr, et quelques détonations dans le lointain : voilà à quoi se résume ce que d'aucuns ont appelé épopée. Il n'y a pas, dans cette construction parfaite, la moindre fissure où le guerrier virtuel pourrait glisser sa nostalgie. Tout y est implacable, inhumain, dérisoire, - comme la guerre elle-même. Les officiers ne sont pas des tortionnaires, les soldats ne sont pas insensibles, mais c'est la guerre, et ils la subissent. Ce qu'on a cru être la sottise de Hamp, c'est en fait une sorte de naïveté qui l'a préservé de la dégradation totale. Car au fond il agit raisonnablement : il est fatigué, il s'en va, il revient, que peut-il y avoir de grave dans cette petite faiblesse banale ? Le défenseur est, malgré son honnêteté et son habileté, beaucoup plus aliéné, cette injustice le choque même comme une faute de goût, et il ne réalise pas que tout le reste participe au fond du même état de choses. Hamp va être fusillé, et ses camarades se feront tuer dans la bataille quelques heures plus tard : quelle différence ? La guerre est responsable de tout cela, et non tel détail de son déroulement.

L'essentiel du film, ce sont les dialogues, c'est vrai, mais cela ne suffit pas pour qu'on parle de théâtre. Chaque mot, chaque phrase portent par ce qu'ils sont servis par un contexte visuel, un découpage rigoureux qui met au bon moment un visage en évidence, à moins que ce ne soit l'effroyable paysage amphibie qui vienne renvoyer toute emphase au néant. Quant à la construction du film, elle permet sans cesse, de la part du spectateur, une sorte de distance critique qui favorise l'exacte appréciation morale. Ainsi les simulacres improvisés par les soldats (jugement du rat ou exécution de Hamp) n'ont qu'accessoirement valeur de métaphores ; ils permettent de situer le drame de Hamp à son niveau exact. Ce n'est plus le cinéma qui imite la vie, c'est la vie qui ne vaut guère mieux que le cinéma, et l'une et l'autre marchent de front.

Guy Gauthier
La Saison cinématographique 1965

Lucidité

L'art de Losey s'adresse à l'intellect. Il s'exerce à la contestation sociale. Dans presque tous ses films, on relève les étapes de ce combat contre un système périmé, de ce procès fait à une société en faillite dont l'homme doit accepter la règle - ou mourir. Déclin d'une civilisation que n'arrivent plus à dépoussiérer les entreprises de nettoyage (**Secret Ceremony**), crépuscule d'un monde désaccordé (l'accordeur de piano de **The concrete jungle**), décrépitude des valeurs : catholicisme, famille, tabous sexuels. Seuls comptent la richesse et le pouvoir qu'elle donne, la culture au pillage, le détournement des cadavres (**Boom, Secret Ceremony**). Si les artistes abondent dans le monde de Losey, c'est que l'art est l'un des derniers refuges de la dénonciation. Mais dénoncer quoi ? Plus que le racisme (**The lawless**), la peine capitale (**Time without pity**), l'erreur judiciaire (**Blind date**), l'univers concentrationnaire (**The concrete jungle**), la peur atomique (**The damned**), les horreurs de la guerre (**King and country**), la déchéance et l'aliénation (**Gipsy, Eva, The servant**, etc...), l'hypocrisie (**Accident**), le matriarcat (**Boom**), c'est la notion de justice qui est fichée comme une arête dans la gorge du cinéaste et le fait s'égosiller. Losey agit et se regarde agir et ses films sont à la fois la crise d'une conscience et la conscience d'une crise. Vision prémonitrice d'un monde fumant sous les décombres de sa propre responsabilité, mais confiance dans la nature humaine, si acharnée soit-elle à sa perte : c'est en cela qu'on peut parler de l'optimisme de Losey ; plus forte est l'odeur du néant, plus grande est la lucidité...

L'homme chez Losey balance entre deux tendances : l'affection et l'attirance sexuelle, l'amour de l'âme et l'amour du corps. Chaque individu a en lui ces deux tendances qui cohabitent, mais au début, il n'en sait rien. Le rapprochement d'un autre être dont la tendance prépondérante est opposée à l'autre n'a d'autre but que de

leur permettre de prendre conscience de leur ambivalence et la fin du film marque aussi la fin de leur aveuglement. Qu'ils se retrouvent dans la mort, qu'ils se séparent, ou qu'ils échangent leur condition est de peu d'importance : une fois révélés à eux-mêmes, ils n'ont plus besoin de l'image évocatrice de leur dédoublement. Du choc de ces deux pôles, la vérité naît...

Gilles Jacob

Fiche AFCAE

«J. Losey Peintre de la lucidité»

L'évolution de Losey pose un problème, d'ailleurs résolu aussitôt que formulé. Il n'y a pas rupture (et diviser son œuvre en «périodes» comme on le fait souvent ne sert donc qu'à compliquer inutilement les choses) entre le style sobre, secret et fermé des films américains - faussement simples - et celui, brillant, évident et ouvert à tous, des films anglais - faussement obscurs. Losey se retrouve toujours face à lui-même, et jusque dans l'acte de tourner le dos à l'image qu'il avait édiflée. Ce qui frappe chez lui, ici comme ailleurs, naguère comme jadis, aujourd'hui comme hier (et, tout porte à le croire, bien moins que demain), c'est la constance de l'attitude devant le monde : même pessimisme, même amertume, même mépris des hommes, même fascination pour la déchéance et l'échec, même absence d'émotion. Absence et non refus, ou alors il faudrait s'entendre sur le sens de ce refus, viscéral plus que raisonné. Car Losey n'est pas le brechtien qu'on a cru, et cela quoi qu'il en dise lui-même. La distanciation, chez lui, n'est pas une éthique des rapports de l'œuvre à son public, mais une nécessité quasi pathologique. Il semble éprouver un besoin maladif de tenir le monde à distance. Mais, à force de prendre du recul, il finit par perdre tout contact avec le réel, qu'il s'ingénie dès lors à reconstruire en vase clos à la mesure de ses fantasmes et obsessions.

B. Tavernier et J.P Coursodon

50 ans de cinéma Américain

Entretien avec le réalisateur

- *Quand vous avez fait **Pour l'exemple**, était-ce juste pour attendre de faire **Accident** ?*

- Dans un sens, oui. Et pour satisfaire l'éternel désir de faire quelque chose. Mais j'aimais ce matériau. Il m'est arrivé sous la forme d'une pièce radiophonique pas très bonne. Je suis remonté à l'histoire vraie de ce cas. Dirk Bogarde a cosigné ce scénario, parce qu'il a écrit certaines scènes. Comme il avait été officier dans l'armée britannique et comme sa famille avait été très concernée par la guerre de 14/18, il pouvait m'informer, sur le contexte, et il m'a été d'une grande aide.

Ce film a été fait pour la télévision, mais il n'a jamais été programmé et il a connu une distribution normale. Il a rapporté assez d'argent, mais uniquement parce que nous avons réussi à nous tenir à un budget de quatre-vingt-cinq mille livres. Il m'avait donc fallu tourner en trois semaines, étant entendu que c'étaient de longues semaines et que nous travaillions le samedi.

- *Vous avez beaucoup transformé la pièce originale, Hamp ?*

- Oui, beaucoup. Nous avons élagué le dialogue, corrigé de petits détails. La pièce n'était en fait pas autre chose qu'une sorte de transcription du souvenir du procès. L'auteur de Hamp n'était pas un écrivain, c'était l'avocat de la défense à la cour martiale. Il a été tourmenté toute sa vie de n'avoir pu sauver ce jeune homme. Et les photos au début de **Pour l'exemple** anticipent évidemment **Accident**, **Le Messager** et **Proust**. J'avais des moyens très limités, et je me concentrai donc autant que je pus sur l'interprétation, le dialogue, et je m'appliquai à créer un sentiment de claustrophobie, une impression véritable de la guerre sans un seul coup de feu, sinon ceux du peloton d'exécution à la fin et quelques rafales au loin. Mais j'aime beaucoup le mouvement de la caméra sur les photos de la Première Guerre mondiale, sur lesquelles se déroule le générique, et la fin, où tout s'enlise dans la boue. Je trouve que c'est un très bon film...

- *Le chœur des autres soldats se trouvait-il dans l'original ?*

- Non. Je voulais montrer le côté des soldats parce que si nous étions restés uniquement au tribunal, je pensais que ce serait ennuyeux et mal équilibré. J'essayai d'inventer cette parodie de procès, qui était un commentaire de l'autre procès. Je pense que c'est ce qui est le moins réussi dans le film, et c'est peut-être une erreur. Quand les distributeurs virent le film, ils déclarèrent évidemment que les films avec des rats ne marchaient jamais et que les gens seraient révoltés par le cheval mort, ce que, moi, je trouve très beau.

Ce fut un tournage abominable, parce que le plateau était enfoncé dans la boue, que lorsque nous apportâmes les rats ils s'échappèrent, et parce que l'odeur était aussi fétide que dans les tranchées. Nous travaillions sous la pluie artificielle, équipés d'imperméables et de bottes, et, à la fin de nos dix-huit jours dans cet endroit, nous avions vraiment l'impression d'avoir été dans les tranchées...

- *Il y a quelque chose de sexuel dans les relations entre les deux hommes.*

- Je pense que c'est nécessaire. C'est une société exclusivement masculine. Mais il y a aussi une relation père-fils importante. Beaucoup de gens ont eu des réactions horribles quand il vomit l'hostie, et à la scène d'ivresse après la sentence de mort, quand on lui bande les yeux. Cela a été entièrement improvisé. J'eus cette idée à peine quelques jours avant de tourner. Le script indiquait seulement qu'ils trouvaient du rhum et se soûlaient. Mais je voulais trouver une action visuelle, significative et horrifiante. Et j'eus soudain l'idée que les soldats pourraient jouer à l'avance toute une exécution selon leurs impressions. Comme ils savaient bien que l'homme devant le peloton d'exécution aurait pu être n'importe lequel d'entre eux, ils essayaient de masquer leur sentimentalité, leur peur et leur soulagement de ne pas être à sa place. Mais ils en faisaient en même temps une scène d'une cruauté presque insupportable, avec aussi un côté sexuel.

- *En quoi vos recherches sur la Première Guerre mondiale ont-elles influencé votre style*

visuel ?

- Elles l'ont beaucoup influencé. Nous avons utilisé pour tout le film une coloration sépia pour évoquer les vieilles photos de cette époque, celles dont je me souvenais pour les avoir vues quand j'avais de cinq à neuf ans dans les suppléments dominicaux des journaux. Je me rappelle en particulier une pleine page du Chicago Tribune avec le général Haig à cheval, portant exactement ce même genre de veste et de képi rouges.

- *De tous vos films, c'est celui qui se rapproche le plus du film à thèse, quoiqu'il n'en soit pas un. Il donne tout de même plus un point de vue que **Le Servant** ou **Eva** ?*

- Du moins y est-il plus visible. Le point de vue de ce film, c'est son noyau même, tandis que dans les autres il y a plus d'ornements et peut-être plus de secret. Je n'aurais jamais entrepris ce tournage s'il avait duré douze ou quinze semaines. Je n'aurais pas pu m'intéresser si longtemps à ce sujet.

Il y a quelques années, par exemple, je portai à la scène **Waiting for Lefty** à l'université de Dartmouth. Ce fut un travail intense, de trois ou quatre semaines, que je menai de front avec mes cours. Je fus très séduit par la gageure d'une pièce historiquement datée et interprétée par des étudiants trop jeunes pour avoir connu cette époque. C'est même, disons-le, de l'agit-prop manifeste et avec de gros sabots. Mais je l'ai montée, bien montée, et j'y ai pris du plaisir. Mais ce n'est pas à cela que je passe ma vie, même si elle a commencé comme ça, avec le Living Newspaper, le Cabaret politique, les Lunch Home Folies, les films éducatifs. J'aspire quelquefois à un contact plus direct avec le public, mais ma vie et mon travail ont suivi un certain cours, et je n'imagine pas revenir en arrière, hormis en des occasions étranges et inattendues, comme **Waiting for Lefty** tout récemment ou comme **Pour l'exemple**.

Michel Ciment
Le Livre de Losey

Le réalisateur

(La Crosse 1909 - Londres 1984)

Joseph Walton Losey naît à la Crosse (Wisconsin) le 14 janvier 1909. Renonçant à la médecine, il se consacre d'abord au théâtre (1932 - 1937) puis, avant et pendant la guerre, il fait de la radio et supervise le montage de courts métrages.

En 1948, Losey tourne son premier film : **The boy with green hair (Le garçon aux cheveux verts)** ; il ne devait plus s'arrêter.

En 1952, ses ennuis avec la Commission MacCarthyste lui ferment les portes des studios américains. Il s'expatrie alors et gagne l'Angleterre. Il y réalise ses films, d'abord sous des noms d'emprunt (Victor Hanbury, Joseph Walton), puis sous son vrai nom, depuis **Time without pity (Le temps sans pitié)** en 1956.

Les années 70, avec la crise qui secoue le cinéma britannique, marquent pour Losey un nouvel exil. Il tourne en Espagne, au Mexique, en Italie, en Norvège. En 1976, il s'installe en France où il réalise **M. Klein** et **Les routes du Sud**.

Pour la Gaumont, il tourne en Italie **Don Giovanni**. Après l'échec de **La truite** (1982), Losey repart en Angleterre où il met en scène **Steaming** et meurt à la fin du tournage.

Fiche AFCAE

«J. Losey peintre de la lucidité»

Filmographie

Courts - métrages

Pete Roleum and his cousins 1939

A child went forth 1941

Youth gets a break 1941

A gun in his hand 1945

Longs - métrages

The Boy with Green Hair
Le garçon aux cheveux verts

The Lawless
Haines

The Prowler
Le rôdeur

M.
M. le maudit

The Big Night
La grande nuit

Stranger on the Prowl
Un homme à détruire

The Sleeping Tiger
La bête s'éveille

A Man on the Beach
Un homme sur la plage

The Intimate Stranger
L'étrangère intime

Time without Pity
Temps sans pitié

The Gipsy and the Gentleman
Gipsy

Blind Date
L'enquête de l'inspecteur Morgan

The Criminal
Les criminels

The Damned
Les damnés

Eve
Eva

The Servant
The servant

King and Country

1948 **Modesty Blaise** 1966
Modesty

1950 **Accident** 1967
Accident

1951 **Boom** 1968
Boom

1951 **Secret Ceremony** 1968
Cérémonie secrète

1951 **Figures in a Landscape** 1970
Deux hommes en fuite

1952 **The Go-Between** 1971
Le messager

1954 **The Assassination of Trotsky** 1972
L'assassinat de Trotsky

1955 **A Doll's House** 1973
Maison de poupée

1955 **Galileo** 1975

The Romantic Englishwoman 1975
Une Anglaise romantique

M. Klein 1976

Les routes du sud 1978

Don Giovanni 1979

La truite 1982

Steaming 1984

Documents disponibles au France

Le Livre de Losey par Michel Ciment
Cahiers du Cinéma n°111- 114-159- 183
Positif n°104-
Cinéma 65 n°93