



**René Clément,
De l'autre côté
du miroir**

Ookah

GRAPHISTE FREELANCE

CONTACT

www.ookah.com

E-mail : contact@ookah.com

La Bellevilloise
Programme septembre 2009

Direction : raphael barillet, fabrice marthez, philippe jadin

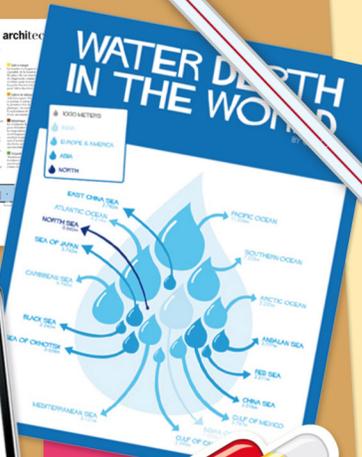
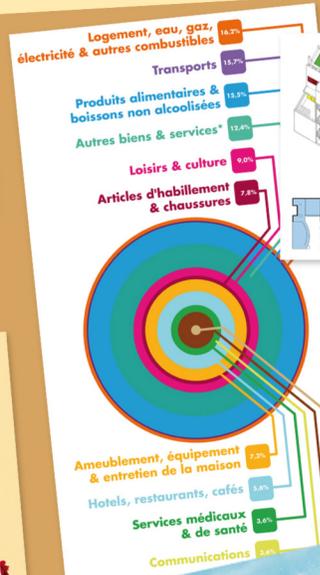
HORS SCENES & REGULIERES

EXPOS
EXPO PHOTO « LES JARDINS CHIMIQUES » DE STEPHANE QUERRES
2009/du 02 septembre
Horaires d'ouverture de la Grande Prairie
Lunif / Entrée libre hors programmation

EXPOSITION PHOTO DE FRANCOIS DUREUX
Du 23 septembre au 19 octobre septembr
Horaires d'ouverture du Forum
Vendredi le 25 septembre à 18h
Forum / Entrée libre

EVENEMENT
LA GRANDE PRAIRIE
du Grand Paris contemporain jusqu'au 13 septembr
Du mardi au vendredi de 18:00 à minuit
Samedi de 11h à minuit
Dimanche de 15h à minuit
Lunif / Entrée libre hors programmation

FESTIVAL



Vin privé.net

Invité(e) par: [input type="text"]

ÉJÀ PRIVÉS

Château de la Roche	2008	94,100	-50%
Château de la Roche	2007	94,100	-50%
Château de la Roche	2006	94,100	-50%
Château de la Roche	2005	94,100	-50%
Château de la Roche	2004	94,100	-50%
Château de la Roche	2003	94,100	-50%
Château de la Roche	2002	94,100	-50%
Château de la Roche	2001	94,100	-50%
Château de la Roche	2000	94,100	-50%
Château de la Roche	1999	94,100	-50%
Château de la Roche	1998	94,100	-50%
Château de la Roche	1997	94,100	-50%
Château de la Roche	1996	94,100	-50%
Château de la Roche	1995	94,100	-50%
Château de la Roche	1994	94,100	-50%
Château de la Roche	1993	94,100	-50%
Château de la Roche	1992	94,100	-50%
Château de la Roche	1991	94,100	-50%
Château de la Roche	1990	94,100	-50%
Château de la Roche	1989	94,100	-50%
Château de la Roche	1988	94,100	-50%
Château de la Roche	1987	94,100	-50%
Château de la Roche	1986	94,100	-50%
Château de la Roche	1985	94,100	-50%
Château de la Roche	1984	94,100	-50%
Château de la Roche	1983	94,100	-50%
Château de la Roche	1982	94,100	-50%
Château de la Roche	1981	94,100	-50%
Château de la Roche	1980	94,100	-50%

Logos
Chartes Graphiques
Brochures
Magazines
WebDesign
Illustration
Flyer

FRIDAY'S @ BAR B Lo

Bar B Lo has been transformed into what it now a creative, trendy, chill out lounge and cocktail bar. Designed exclusively for the bar is to a fabulous cocktail menu... definitely worthy of the most discerning palate...

The Classics
Compendium
Mojito
Margarita

For further information contact:
T: 009 7232 3636
M: 07930 291 169
E: info@barbentertainment.co.uk



NOTRE RESPONSABILITÉ SOCIÉTÉ

ENVIRONNEMENT ET RESPONSABILITÉ ENVIRONNEMENTALE

19 - 21 rue Boyer à Paris 20e
labellevilloise.com

CAFÉ, RESTAURANT, ÉVÈNEMENTS
obscur à la lumière et la création



**Les Dossier de l'Acme
AUTOMNE 2009 - N°3****Rédacteur en chef :**

Danilo Zecevic
(danilo.zecevic@revue-acme.com)

Rédacteurs en chef adjoints :

Anais Kompf
(anais.kompf@revue-acme.com)
Vincent Baticle
(vincent.baticle@revue-acme.com)

Rédacteurs :

Vincent Baticle, Anais Kompf, Ornella
Lantier-Delmastro, Lydie Quagliarella,
Anouchka Walewyk, Danilo Zecevic.

Maquette revue numérique :

Pascale Dufour
(contact@ookah.com)

Webmestre et graphisme du site :

Vincent Baticle

Rédaction et Edition :

Association Acme
4, rue Pierre Midrin
92310 Sèvres
Mail : contact@revue-acme.com

L'icôneographie est issue de photos
d'exploitations ou de capture de DVD des
éditeurs suivants : Warner Home Video,
Universal Pictures Video, Fox Pathé Europa,
G.C.T.H.V., Gaumont Columbia Tristar, Pixar,
Buena Vista Home Entertainment, Wilde Side
Video, Paramount, MK2. Tous droits réservés.

© Les auteurs, Acme, 2009.
Tous droits réservés pour tous pays. Toute
reproduction intégrale ou partielle faite
par quelque procédé que ce soit sans le
consentement de l'auteur ou de ses ayants
cause est illicite et constitue une contrefaçon.
Les textes n'engagent que leurs auteurs.

EDITO

René Clément pratiquait un cinéma pour lequel, à Acme, nous luttons.

Il y a de ces grands angles qui ont su durablement marquer le cinéma. La contemplation – de ces paysages arides et rocheux de Monument Valley, de ces cimes enneigées du Népal ou de cette mer des Caraïbes, tour à tour calme puis tourmentée – y confine au romantisme. Il y va là du plus primaire plaisir de la vision où l'homme rentre dans sa niche, contraint de faire face à sa vulnérabilité devant un élément qui le domine. Mais la beauté aime le danger, la liberté s'impose des limites. A l'autre bout, il y a ces gros plans qui cadrent les visages pour se rapprocher de l'humain. Ce sont aussi ces plis, ces traits et ces expressions qui témoignent d'un état du monde et de la diversité des mondes.

Les grands cinéastes sont ceux qui avaient saisi l'importance de rapprocher ces univers, de les faire se compléter au lieu de les opposer. Ford, Wyler, Leone ont su le faire. René Clément également. Il savait témoigner tant de la beauté du monde que de celle des visages et des corps. Filmer de près Alain Delon qui se saisit de Jane Fonda, Jean Marais qui étreint Michèle Morgan, Maurice Ronet qui embrasse Marie Laforêt, c'est faire allégeance à l'érotisme de ces corps jeunes, pleins de vitalité et de désir.

A l'image de la couverture qui orne ce dossier, qu'y a-t-il de plus envoûtant cinématographiquement que de voir de près les visages si caractéristiques de Marlène Jobert et de Charles Bronson sinon l'infini de l'azur qui se profile à l'horizon. Les tâches de rousseur de l'ingénue sont comme une nouvelle discipline cartographique, une invitation à la conquête de ce visage fin aux yeux verts emplis de malice et de ce corps frêle à l'éclatante chair blanche. Le nez de boxeur, les yeux plissés et la moustache fine du dur à cuire témoignent des épreuves de la vie, d'un homme revenu de tout ayant su garder sa part d'humanité, d'un mutisme plus éloquent que la parole. Les deux qui se repoussent et qui s'attirent, c'est comme observer les vagues qui tour à tour s'entrechoquent contre des rochers puis épousent la terre. Désir sensuel et plaisir spirituel, le petit et le grand cadre, le cinéma qui marque les esprits est bien celui qui a su allier fantasmes adultes sans renoncer aux rêves de l'enfance.



RENE CLEMENT, DE L'AUTRE COTE DU MIROIR

Au fil de la liberté P.6

Au-delà du romantisme P.12

Le Talentueux Mr. Clément P.17

La parenthèse enchantée P.22

Leur monde P.28

Les critiques et René Clément P.32

Clément par lui-même P.36

Filmographie P.39



Les relations de René Clément avec la critique sont pour le moins chaotiques. Soutenu par les anciens, raillé par les modernes, il s'est trouvé bien malgré lui au centre d'un débat idéologique et esthétique dont il ressortit affublé d'étiquettes plus péjoratives les unes que les autres. Retombée depuis dans une relative indifférence, son œuvre reste cependant à redécouvrir. Certes, il fut un grand technicien, mais le confiner dans ce rôle serait réducteur tant il excelle dans la direction d'acteur, le cadrage ou l'art du récit. L'ancien étudiant en architecture à l'école des Beaux-Arts fut un artiste complet dont le peu d'œuvres réalisées (16 longs métrages) témoignent

de la minutie apportée aux détails de ses créations et éclairent d'un jour nouveau l'appellation de « *réalisateur de la qualité* » dont il fut le porte étendard.

Tout en gardant une continuité et une récurrence thématiques et plastiques sur 30 ans de carrière, la filmographie de René Clément est une véritable traversée de l'Histoire du cinéma : regarder ses films dans leur chronologie et dans leur progression en apprend tout autant sur l'artiste que sur le contexte cinématographique où il évolua. Et s'il s'adapte aux différentes modes, c'est moins par opportunisme que par éclectisme sincère et goût réel du changement. Touche-à-tout,

il demeure à l'écoute du monde et à l'affût des bonnes idées quelle qu'en soit l'origine, populaire ou élitiste, artistique ou technologique, française ou étrangère. Cinéaste de son temps, René Clément est un digne représentant de cette « *certaine tendance du cinéma français* » dont le mérite était de rassembler le public dans sa variété, d'exhiber sa richesse esthétique et de promouvoir un art universel et accessible.



Au fil de la liberté

Le « *petit trou dans une prison* » de verre

Anaïs Kompf



Une narration à la fois lente et volubile, le récit se déploie à la vitesse de ses protagonistes, dont on suit l'évolution comme dans un long travelling d'accompagnement. Le personnage, filmé de profil, nous y cacherait toujours une face. Celle que l'on perçoit pourtant, au terme de la bobine qui a laissé se dérouler tout le fil. Celui d'une vie filée par un réalisateur qui tisse l'homme dans la transparence de ses multiples facettes.

DES IDENTITÉS À LA FILE

En mal d'identité, les personnages, que porte à l'écran René Clément, sont en constante métamorphose. Toujours à la recherche d'un soi ou, à défaut, d'un autre. La petite fille qui doit quitter ses parents morts sur le bord de la route, ceux qui lui ont donné son identité, se trouve un nom d'adoption pour

s'échapper et se perdre dans la foule anonyme sur laquelle se referme **Jeux Interdits**. Thérèse (**Le Jour et l'heure**) est prise pour une autre. Quant à Alain Delon, il incarne trois fois pour Clément des hommes bien différents, mais toujours identiques : hommes sans passé, ils sont surtout sans avenir propre, puisqu'ils ne font qu'usurper celui d'un autre. Marc (**Les Félines**) joue le rôle que lui proposent Melinda et Barbara. Tom Ripley (**Plein Soleil**) usurpe la vie de Philippe. Ulysse Ceconato (**Quelle joie de vivre**), orphelin, s'invente une vie pour être accepté par la famille Fossati. C'est en haut de la tour, où le vieillard de la famille vit, qu'Ulysse se réfugie. Auprès de l'ancêtre, dont Clément projette le savoir sur un mur couvert d'images, le jeune homme s' imagine un personnage. Un héros, mis en cadre sur un blanc immaculé,



là où il a encore tout à prouver, tout à écrire.

Le problème existentiel identitaire tourne au problème structurel dans **Monsieur Ripois** où André revient sur le caractère multiple de son personnage. Ripois se dédouble dans un « *bab quoi ?!* » lancé à son propre reflet qu'il interroge du regard à plusieurs reprises, dans un film auquel il donne son titre et dont il est le narrateur délégué. L'homme est toujours double, face au miroir (devant lequel Tom Ripley admire sa future transformation en revêtant les vêtements de celui dont il va prendre l'identité) ou face à la caméra qui

se joue de cette dualité dans **Le Père tranquille** qui cultive l'art du masque. Edouard Martin est un personnage triple, car l'homme « *tranquille* » cache en réalité le chef de la résistance de la région, pastiché par un agent français de la gestapo démasqué et tué par le vrai chef. Si les êtres sont polymorphes, ils ne peuvent souffrir le partage de leurs caractéristiques avec un autre. D'où le meurtre de l'un pour la survie de l'autre (**Les Félines**, **Le Passager de la pluie**, **Plein Soleil**). Et si dans **Gervaise** la cohabitation des deux amants de Gervaise n'est fatale à aucun, elle l'est pour Gervaise, rongée par ses

deux hommes. Ainsi, dans **Monsieur Ripois**, la cohabitation est celle de Ripois avec lui-même, et ce grâce aux différentes strates temporelles qu'impose le récit. Dans un long flash-back sur la vie amoureuse du jeune homme, l'omniprésence de la voix *off* de ce dernier fait cohabiter les deux Messieurs Ripois à deux époques. Les deux espaces-temps n'en forment qu'un. Le flash-back est amorcé par un faux raccord regard présent sur un élément du passé. Passé et présent se présentent dans une même sphère, qui est celle de la vision et du savoir du narrateur et de son auditrice, et qui n'est que la synthèse



de l'incertitude identitaire du protagoniste : une somme de différents soi. Somme visuelle mise en image dans **Quelle joie de vivre** où là, grâce à une surimpression, Ulysse est visiblement deux à l'image.

Clément navigue toujours entre deux eaux. La complexité relative de ses personnages est à l'image de la vie, dont Clément nous conte l'onirisme grâce à un réalisme cruel. Les orchidées du père tranquille cachent ses secrets de guerre. Il fait des noms de ses fleurs si rares des codes pour l'artillerie militaire. Parler prend alors des atours poétiques chez un cinéaste qui laisse le temps aux dialogues. Raymond Queneau ne s'y est pas trompé, lui qui signe ceux de **Monsieur Ripois**. Chaque mot, sagement pesé, laisse éclore la vérité. Car les munitions, ainsi travesties, ne le sont-elles pas à juste titre si elles servent à lutter pour la liberté ? La multiplicité d'une identité n'en pervertit pas l'unité mais, bien au contraire, la construit. Si le récit du **Château de verre** s'étire sur l'incertitude d'un montage qui pourrait nous renvoyer à l'imaginaire de la

protagoniste du film, ce n'est que pour souligner le caractère onirique de la vie, ancrée dans le réel en partie édifié sur et par les rêves des hommes qui la vivent. Dans un univers où « *parfois les anges font des choses terrestres* » (**Les Félines**), l'homme est ici et ailleurs à la fois, dans l'espoir d'échapper à soi ; à sa propre vie.

DES VIES QUI DÉFILENT

La vie ou le naturel oisif d'une narration décomposée par la complexité malade de personnages qui cherchent à surpasser l'angoisse inhérente à leur existence. Si Clément met en scène, dans **Jeux Interdits**, des enfants qui jouent à apprivoiser la mort, il met en scène, dans d'autres de ses films, des adultes qui en refusent jusqu'à l'idée. L'inéluctable de la fin n'est pas une fin en soi, et hommes et femmes cherchent à s'en dégager artificiellement le temps d'un film, lorsque René Clément leur donne la possibilité de vivre autre chose. La métamorphose identitaire, entraînée par le déplacement

géographique, permet de ménager un espace propice à une nouvelle vie. Une vie où la mort se révèle être en sursis. Car l'homme est toujours rattrapé par la fatalité intrinsèque à la réalité des fictions que met en image Clément. Le médecin prisonnier d'un sous-marin nazi se définit lui-même comme « *un mort en sursis* », sachant qu'il lui serait impossible de survivre à son inutilité. Alors l'homme s'occupe, s'écrit une histoire, une activité en inventant des malades imaginaires parmi les hommes d'équipage. Récit qu'il écrit réellement : **Les Maudits** se referme sur le médecin rédigeant l'histoire dont il a été le narrateur. Mais ici, l'homme n'écrit sa vie qu'*a posteriori*, lui qui ne doit son salut qu'à la fin de la guerre. A savoir à un destin collectivement entrepris.

L'homme seul ne peut rien, n'a pas de pouvoir, et les personnages de Clément cherchent toujours à être un autre, ou bien avec un autre, pour toujours être au moins deux et faire partie d'un collectif. Mais il n'est pas toujours aisé de sortir de sa solitude. Clément ponctue ainsi **Gervaise** (adaptation



Chaque film n'est qu'une parenthèse où les personnages voudraient s'extraire du temps



de **L'Assommoir** d'Emile Zola dont on connaît le côté prolix et détaillé des récits et des personnages) d'images de désolation, espaces vides, qui rompent le naturel encombré du décor parisien et construisent l'inexorable isolement de Gervaise. Au terme de sa vie, la pauvre femme se trouve aux prises à l'alcool, à cette bouteille avec qui elle dialogue déjà, visuellement, dans une diagonale interrompue par un almanach présentant l'image de deux couples : sa vie d'antan qui l'a détruite. Au-dessus de la pauvre femme, le crucifix exaspère le déterminisme de la composition. Le fatalisme de la situation.

Chaque film n'est qu'une parenthèse où les personnages voudraient s'extraire du temps. « *J'ai tout mon temps* » affirme posément le chef de la bande de malfrats (**La Course du lièvre à travers les champs**). Et pourtant, le temps est bien ce qui manque dans des films comme **Le Château de verre** où il n'est question que de lui dès la première séquence, de

nuit, où le cadran de la montre de Rémy perce l'obscurité. Evelyne essaie vainement de manipuler le temps. Lorsqu'elle avance l'aiguille de sa montre, affirmant que son destin, son temps, est ainsi entre ses mains, elle ne fait qu'ouvrir un espace filmique qui n'est autre que celui de sa propre imagination. Le spectateur, un temps berné, est rapidement rappelé à la réalité par un réalisateur qui joue seulement avec des mondes possibles dont les personnages nient la possibilité. L'escapade parisienne ne peut se poursuivre et **Le Château de verre** se referme sur l'avion qui emporte Evelyne vers son mari, l'éloignant de son amant, qui reste dans le hors-champ du mot « *Fin* » imprimé sur l'image de l'appareil volant au centre d'un ciel nuageux. Ici, l'image stéréotype d'une liberté empêchée ne renvoie à rien d'autre qu'à la prison de verre que s'en va rejoindre Evelyne en volant vers une vie sans horizon.

DES FILS DE VERRE

Chez Clément, la liberté est à la hauteur de l'aliénation. L'une ne peut être sans l'autre où tout se passe et se vit entre des grilles dont le motif court de film en film. Notre liberté commence là où nous l'espérons et s'achève là où nous la trouvons semble nous montrer l'univers de Clément. Dans **Quelle joie de vivre**, Ulysse voit la femme dont il tombe amoureux et pour laquelle il renoncera à son identité et à sa liberté à travers une plaque d'aération. Dans **La Course du lièvre à travers les champs**, Tony rencontre Sugar dans une cuisine, son seul horizon qui lui donne son nom (Sugar, du sucre que renferment ses tartes) et qui est sa prison, là où les grilles sont celles créées à l'écran par ses ustensiles. Les barreaux ne signifient rien d'autre que ce fil, ce destin inévitable, inéluctable, qui est le lot de chacun. **Gervaise** et **Le Père tranquille** s'ouvrent sur des barreaux. Gervaise est condamnée à finir ses jours derrière, ceux de la boutique

La liberté est à la hauteur de l'aliénation. L'une ne peut être sans l'autre où tout se passe et se vit entre des grilles dont le motif court de film en film.



du marchand de vin, à moins qu'elle n'ait, depuis le début, vécu devant, enfermée dehors, dans une vie invivable. Le problème de la liberté est celui de savoir de quel côté des barreaux se trouve la prison. Le médecin des **Maudits** analyse lui-même sa situation. Alors que Clément s'ingénie à filmer des barreaux créés par l'ombre d'une fenêtre ouverte, entre emprisonnement et liberté, le médecin nous dit : « *mon sort se décidait loin de moi* ». Tout se joue dans la liberté qui nous est donnée par notre emprisonnement, qui est celui de notre condition humaine.

Clément installe donc ses personnages dans leur infinie liberté, qui est celle de déambuler, et ce même derrière les grilles. A travers la ville, la campagne. Les lieux sont patiemment topographiés (le jeune soldat américain, qui arrive sur Paris pour libérer la ville, nous en fait déjà la description avant que Clément ne la filme méthodiquement dans **Paris brûle-t-il ?**). Les itinéraires sont fléchés. Si l'homme semble aller nulle part, du moins arrive t'il ailleurs après de nombreux détours. Si **Le Jour et l'heure** met en avant, dès le titre du film, les possibilités temporelles de l'amour entre les protagonistes, cette question temporelle est mise à mal par des questions spatiales, entre deux êtres qui craignent d'être séparés. Car l'univers de Clément est vaste et labyrinthique, à l'image d'Ulysse qui a toutes les peines du monde à trouver sa voie (son identité) dans une Rome que nous visitons. Les Odyssées de René Clément nous mènent de Paris à Gênes, en passant par Londres et Montréal, où l'homme saoule son désœuvrement dans le vagabondage mis en perspective par son envers : l'enfermement. Tourelle, sous-sol, pièce secrète, sous-marin, etc., des endroits étriqués, à l'exotisme



L'univers de Clément est vaste et labyrinthique

affamé, et parfois celle d'un homme entravé, mais rassasié. Clément laisse ainsi les personnages face à leur impasse. Celle d'une fin que découvre la bobine de fil ainsi déroulé par le temps qui défile. Un fil de verre sur lequel il est difficile de marcher sans le casser et sans se blesser, comme les amants du **Château de verre**. Unis grâce à cette même blessure au pied, faite par un morceau de verre brisé. La blessure qui leur laisse peut-être leur unique souvenir de cette brève vie commune. La cicatrice *a priori* invisible mais que Clément va filmer. Lui qui explore et cherche toujours à faire émerger cette coupure, là où le savoir est celui de la parole muette du metteur en scène qui en montre plus qu'il ne veut bien en dire. ●



inquiétant, et où, pourtant, dans leur impossibilité de bouger, les protagonistes trouvent leur liberté : Marc (**Les Félines**) et Pierre (**Au-delà des grilles**) échappent ainsi à la police, et donc à la prison, en s'enfermant délibérément. La liberté n'est qu'un leurre, et l'argent même ne peut l'acheter. Le dollar, celui de la liberté, n'en est pas le gage. Une leçon apprise par Tony à qui l'on offre ce fameux dollar qui ne lui sert à rien, hormis à prendre conscience de son emprisonnement. Cet argent est pourtant celui dont tous rêvent, et qui semble être leur moteur : de Tom à Harry (**Le Passager de la pluie**), en passant par la bande de malfrats. André Ripois s'indigne qu'*« il y ait tant d'argent sur terre, et si peu dans [s]a poche »*, lui dont les poches sont tantôt celles vides d'un vagabond, libre mais



Au-delà du romantisme

Le Style René Clément

UN HÉRITIÉR DU RÉALISME POÉTIQUE

Précurseur d'un style hybride qui allie formalisme et esthétique documentaire, René Clément est un cinéaste souvent difficile à situer. À l'instar d'un Visconti ou d'un Carné, il assume pleinement la complexité de l'humain. La réalité telle qu'elle est, dans sa matérialité, dans sa nudité, se pare chez lui d'une pensée, d'un imaginaire, de fantasmes. En référence à Lewis Carroll, les personnages donnent l'impression d'évoluer de l'autre côté du miroir. Sa conception du monde découle d'une double vision à la fois subjective et objective, d'une dichotomie des regards à l'origine des dénouements tragiques.

À la fois dramaturge et anthropologue, René Clément se révèle être un réalisateur attentif à la réalité sociale et surtout morale de la population française des années d'après guerre.

Lorsqu'il tourne **La Bataille du rail** ou **Paris brûle-t-il ?**, il s'attache à décrire les petites actions de chacun (soldats, résistants, simples français, paysans, etc.) qui amènent au tout commun de l'Histoire. René Clément accorde une attention particulière à l'individu, une attention qui analyse parfois de manière plus subjective et formaliste les rapports humains et leurs métamorphoses (**Le Château de verre**, **Les Félines**). La technique et l'esthétique du metteur en scène rejoignent ses préoccupations narratives. Il est un des premiers en France à avoir fait ostensiblement usage de la caméra à l'épaule, filmant des scènes prises sur le vif, la caméra parfois invisible aux regards. Il n'hésite pas à marier un formalisme raffiné avec

1. Des répliques telles que « *Même les yeux ouverts il faut espérer* » auraient pu être signées Prévert.

Lydie Quagliarella



Il n'hésite pas à marier un formalisme raffiné avec un réalisme documentaire





un réalisme documentaire. Il n'est pas à opposer en ce sens aux cinéastes classiques français, qui même s'ils préfèrent l'artificialité d'un monde rêvé, n'en restent pas moins pris dans des questions d'hybridité. D'un Gabin à l'autre, **Au-delà des grilles** tient ainsi à la fois du réalisme poétique français¹ et du néo-réalisme italien, de la tradition et de la modernité. René Clément hérite de la tradition du « réalisme poétique » mais demeure hanté par d'autres obsessions. Il perd en poétique ce qu'il gagne en réalisme, tant au niveau du travail de la caméra qu'au niveau des éléments de décors. Mais si gain de réel il y a, celui-ci n'exclut pas pour autant l'immersion progressive vers le bizarre, l'étrange. Si ses films sont des contes, beaucoup de ces récits sont des histoires de fantômes, car il y a souvent un disparu ou un absent dont la présence alourdit le réel. L'esthétique baroque de Clément est froide, très différente de celle d'Ophüls dont l'univers est plus enveloppant. On le trouve de manière très nette dans un film comme **Les Félics** dont la stylisation

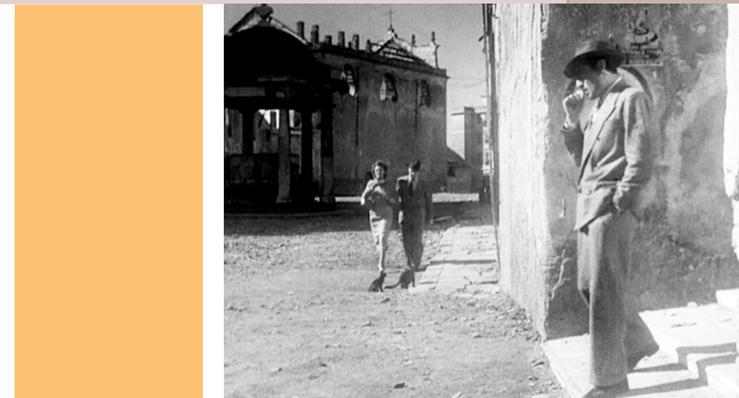


discrète n'en est pas moins efficace. Il s'agit ici de montrer comment une métamorphose extérieure (simple déguisement au départ) risque de faire basculer l'identité et l'intériorité d'un être, par une métamorphose subie et non consentie. Il y a chez ce réalisateur toujours un degré de violence sourde – souvent lié à un sentiment amoureux morbide, que ce soit directement (**Plein Soleil**, **Les Félics**, voire **Quelle joie de vivre**) ou indirectement (**Le Château de verre**, **Jeux interdits**).

MÉTAMORPHOSE DU ROMANTISME

Le cinéma français des années 1940 se définissait par ses métamorphoses intérieures déclenchées par la découverte de l'amour, dans un style porté vers l'onirisme et la féerie. Or, René Clément orchestre une disparition progressive de ce type de romantisme, amorçant par là même une première évolution stylistique. Un film comme **Le Château de verre** est à ce titre un tournant précieux dans sa carrière et plus largement dans le cinéma français.

Sous l'influence de l'univers de Cocteau, qu'il côtoya en tant que conseiller technique sur le tournage de **La Belle et la Bête**, il réalise une œuvre rare, aux innovations formelles parfois déroutantes, qui reste dans la tradition fantasmagique des années 1940 tout en commençant par s'en distancer. Le choix des acteurs est à ce titre essentiel : il choisit deux grandes figures du cinéma de ces années-là, Jean Marais et Michèle Morgan. A travers **Le Château de verre**, Clément s'intéresse à la métamorphose amoureuse que ce soit pour Rémi, séducteur à la Monsieur Ripois, incapable de sentiment, ou Evelyne, femme sous l'autorité quasi paternelle de son mari, qui ne connaît pas la passion. Il n'entoure pas ses personnages de



**Dualité
de vision,
comme si le
romantisme
devait être
anéanti par
le désir**



halos légendaires et merveilleux comme le font de nombreux films des années précédentes, mais les rend bien plus réels. Il prend même de la distance face à eux. L'imaginaire de l'héroïne est pourtant présent dans l'image, par l'éclairage, les positions des corps, son phrasé lent et vaporeux, mais il est clairement défini parce qu'il y a contraste de manière expressive au début du film entre son point de vue et celui de Rémi. Elle parle, ou plutôt lui raconte son rêve d'amour comme s'il n'en faisait pas parti. Elle chuchote une déclaration sans attendre de réponse, comme si cela devait rester dans le domaine du rêve. La mise en scène pour cela les sépare, ou plutôt les différencie par des moyens purement cinématographiques. Filmés tous les deux en gros plan, ils ne font pourtant pas partie exactement de la même réalité : alors que Rémi se tient droit, dans une position verticale et un éclairage nuancé, le visage d'Evelyne se trouve dans la diagonale du cadre, les yeux rivés vers le ciel, avec une lumière très contrastée qui extrait son visage du reste de la composition. Rémi la regarde

d'un œil tendrement amusé alors qu'elle s'évade dans une déclaration d'amour romantique qu'elle pense vouée à l'échec et qu'elle ne souhaite, en fin de compte, pas voir se réaliser. Cette délicatesse onirique d'Evelyne est balayée par la soif de réalité de Rémi qui la force presque au contact. On remarque souvent chez Clément cette dualité de vision, comme si le romantisme devait être anéanti par le désir. On retrouve cette thématique dans **Les Félines**, quoique un peu différente. La jeune femme jouée par Jane Fonda, angélique et ingénue les trois premiers quarts du film, se transforme en femme fatale en enfermant l'homme qu'elle aime (Alain Delon) dans un grenier, parce qu'il refuse de l'aimer comme elle l'entend et se moque de ses sentiments.

L'INFLUENCE DE JEAN COCTEAU

Pour **Le Château de verre**, l'esthétique des années 1940, qui idéalise fortement les rapports amoureux, est encore bien présente, que ce soit dans la félicité comme dans la



Par jeu coctalien, s'entend cette esthétique de contraste alternant immobilité et mouvement de manière très expressive et théâtrale, autant au niveau des corps que des voix.



tragédie. En écho à **La Belle et la Bête** et à **Orphée**, le film bascule dans une atmosphère poétique, à la fois musicale et théâtrale dans la direction d'acteur, lorsque Rémi n'est plus un simple séducteur mais devient un amant véritable. C'est à partir du moment où Evelyne tente de fuir Rémi que le film change de cap une seconde fois. Comme dans les films d'Ophüls, où il émane un romantisme raffiné et

mélancolique, les amants vont connaître leur promenade idyllique, non pas au Prater mais dans la capitale française. Moment qui sera suivi d'une séquence, par contre, introuvable chez Ophüls, puisqu'il s'agit d'une séquence de lit, au dialogue et au jeu « coctaliens », où Evelyne annonce à Rémi qu'elle doit repartir pour parler à son mari. Par jeu coctalien, s'entend cette esthétique de contraste alternant

immobilité et mouvement de manière très expressive et théâtrale, autant au niveau des corps que des voix.

René Clément, avec **Le Château de verre**, s'éloigne comme Jean Cocteau du sensitif par sa trop grande artificialité dans les contrastes. La séquence de l'annonce du départ d'Evelyne est méticuleusement chorégraphiée. Rémi s'y révèle amoureux, et pourtant les corps y suivent une partition trop bien écrite pour toucher la réalité du moment. Clément ne nous montre déjà plus une déclaration d'amour, mais la promesse d'adieux. Rémi et Evelyne se rapprochent dans des mouvements soudains, leurs regards se croisent, leurs corps s'immobilisent pour repartir dans une lente étreinte qu'accompagnent leurs paroles. Des paroles au ton déclamatoire qui sert de musique dramatique à cette fiction de la déclaration. Dans tout le reste du film les corps ne se trouvent pas vraiment. Ici, ils s'embrassent, se repoussent pour enfin se rapprocher violemment. C'est avec un mouchoir taché de son sang que Rémi maintient Evelyne au niveau du cou. Immobilisée sur

l'oreiller, elle répond au « *Je te tiens, je te garde* » de son amant en lui demandant de resserrer son étreinte. Le seul moment de réel accord, de réelle fusion rapproche l'un du meurtre, l'autre de la mort et donc, fatalement, les mènent tous deux à leur inéluctable séparation. Il y a comme des fausses notes dans ce ballet à deux. Celles que crée la rencontre de deux amours. Même sur la fin, Rémi et Evelyne ne vivent pas la même tragédie, et pourtant, il la danse ensemble. René Clément nous ramène toujours à leur étroite distance créée par l'artificialité du télescopage de deux visions du monde. Mais c'est cet artifice des contrastes qui réalise le départ, en en justifiant la nécessité : Rémi et Evelyne ne peuvent vivre ensemble. Ils sont sans cesse à contretemps. L'une en avance. L'autre en retard. Aucun des deux jamais à temps. ●

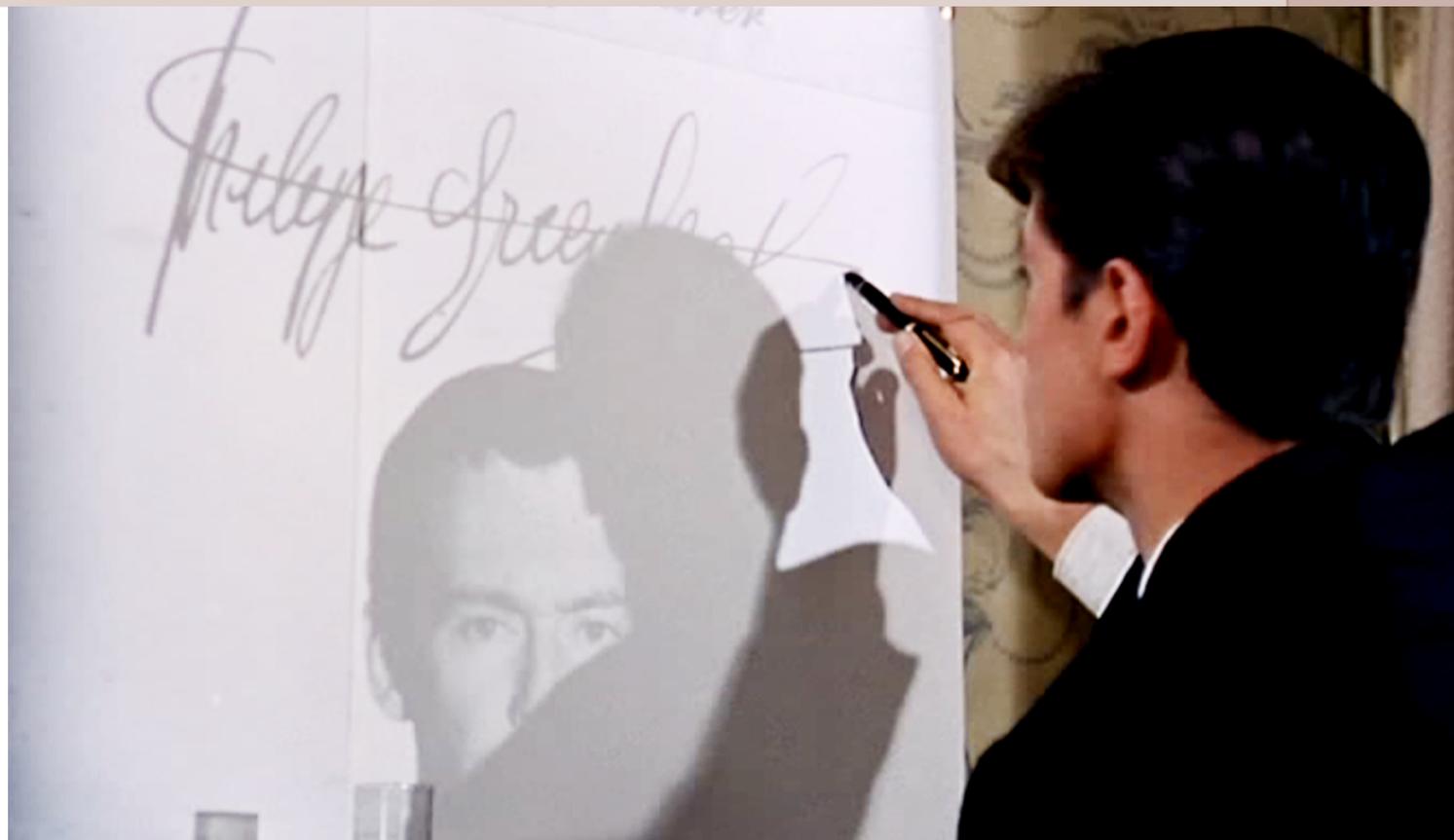




Le Talentueux Mr. Clément

De Tom Ripley à Plein Soleil

*« Il se voyait dans un grand miroir au mur :
De nouveau, il était le bon jeune homme honnête.
Il détourna rapidement les yeux.
Il avait raison d'agir ainsi, il se conduisait bien.
Et pourtant il avait des remords. »*
(Patricia Highsmith)



UN THRILLER FRANÇAIS AUX ACCENTS ITALO-AMÉRICAINS

Plein Soleil apparaît véritablement comme une œuvre « de maturité », un film frontière dans la filmographie de René Clément. En adaptant un best-seller américain, **Le Talentueux Mr. Ripley** de Patricia Highsmith, paru en 1955, le cinéaste abandonne certains partis pris du « cinéma de papa » et – déjà, rien que par l'utilisation pour la première fois de sa carrière de la couleur – signe un film en accord avec la modernité de son temps. Le choix d'acteurs emblématiques de la nouvelle génération est à ce titre suggestif :





Alain Delon, Maurice Ronet, Marie Laforêt, une rapide apparition de Romy Schneider. **Plein Soleil** annonce la tonalité des thrillers psychologiques, genre dominant, et méconnu, de ses prochains films et leur veine « internationale » (**Les Félics**, **Le Passager de la pluie**, **La Maison sous les arbres**, **La Course du lièvre à travers les champs**, **La Baby-sitter**).

L'une des singularités de l'œuvre pour un film hexagonal¹ est en effet d'avoir su entremêler différentes nationalités sans que l'on soit pour autant gêné de voir des acteurs français incarner des rôles d'américains. Certes, Dickie Greenleaf se prénomme ici Philippe et la première partie du roman, se déroulant à New York, a été éludée.

Mais ce type de changements reste limité et les héros conservent tout de même leur nationalité d'origine. Par la suite, Clément n'hésitera plus à faire appel à des stars de renommée internationale au sein de productions françaises (Jane Fonda, Faye Dunaway ou Charles Bronson). Le choix fait au moment de **Plein Soleil** demeure cependant intéressant et donne une tonalité particulière au film.

MIROIR, MON BEAU MIROIR...

« *Je ne veux pas me répéter ; c'est que je cherche dans chaque film un moyen d'expression différent en me servant de l'expérience acquise dans les précédents. Me copier serait refaire ce que je sais.* »² affirme le

cinéaste pour expliquer l'absence de style – ou le style toujours renouvelé ? – qui caractérise son œuvre. L'œuvre de Clément dérange, notamment dans ces années cinquante où la cinéphilie française est désespérément à la recherche d'« auteurs ». Certains critiques ont même affirmé à la sortie de **Plein Soleil** que son réalisateur était « *le plus gros plagiaire de France.* »³ Cette remarque semble tout à fait injustifiée. Il est un peu facile de se référer à Hitchcock lorsque l'on parle d'un thriller adapté

1. Alors que la convention hollywoodienne est admise en ce domaine.

2. René Clément cité par André Farwagi in **René Clément**, Editions Seghers, 1967, p. 89.

3. Luc Moullet, « Nacive et heureuse », **Cahiers du cinéma** n° 107, mai 1960, p. 54.



d'un roman écrit par celle à qui l'on doit **L'Inconnu du Nord-Express**, à Chaplin lorsque l'on note un gag avec une canne, ou encore à Saul Bass quand un générique présente une approche originale, ici celle de Maurice Binder. L'ambition de Clément n'est justement pas de créer une grammaire singulière mais bien d'expérimenter dans chacun de ses films les possibilités offertes par le cinéma, de façon singulière.

Si Clément n'a pas de « style » évident, sa filmographie décline cependant des figures de style récurrentes. L'usage du miroir et la thématique du dédoublement en font partie. **Plein Soleil** inclut la dialectique – chère au metteur en scène – du dédoublement et du mystère, dans le sens le plus métaphysique et mystique du terme. La mise en scène, le jeu des acteurs, leurs costumes et leurs postures, tout concoure dans la première partie à créer un véritable jeu de miroir entre Ronet et Delon. La seconde partie amplifiera cette mise en abyme puisque le second devient le parfait reflet du premier. Deux individus vont alors se côtoyer dans un même corps et s'annulent ainsi *de facto* comme en témoigne la séquence où l'ombre de Ripley se

superpose à la photographie de Philippe projetée sur le mur.

CARTE-POSTALE ET VANITÉ

La culture italienne permet à Clément de multiplier les références religieuses tout en les juxtaposant à un propos morbide et une esthétique de la vanité. Dès le générique se succèdent des photographies d'édifices romains célèbres. A ceux-ci répondront les gros plans des peintures de Fra Angelico (le « frère des anges ») qui annoncent l'apparition des yeux et du visage angélique de Marge. De même, les plans de l'hydravion précédant le générique (on pense au début du **Secret Magnifique** de Douglas Sirk) signalent une présence mystique, des personnages ironiquement descendus du ciel. Anticipation inquiétante comme l'est le récit du meurtre de l'assassin à sa victime, le lien s'établit entre les cieux et l'élément aquatique à la présence menaçante. Ainsi, l'eau reflète les visages, engouffre les corps, tente en vain de purifier le corps sans âme de Tom Ripley.

Le « carte-postalisme » conféré aux paysages italiens est revendiqué dès les premiers plans. A la fin du générique, le nom

La caméra n'hésite pas à prendre la place de Dieu, à adopter un regard inquisiteur qui cèlera le destin du personnage





des producteurs calligraphié à la main s'inscrit sur une carte postale imaginaire qui se matérialise au plan suivant sur la table où Ripley s'entraîne à imiter la signature de Philippe Greenleaf. La contrefaçon est donc elle aussi annoncée d'emblée par les noms qui apparaissent en lettres manuscrites au début du générique et par l'intervention *in medias res* de Philippe au sujet de Tom : « *Il est très marrant. Il sait tout faire : le valet de chambre, le cuisinier, le comptable, piloter un hélicoptère et contrefaire toutes les signatures.* »

A une esthétisation assumée des décors s'oppose une esthétique naturaliste, qui serait, à l'instar du traitement du miroir, à rapprocher de la vanité en peinture. Après le meurtre de Philippe, la caméra s'attarde sur des poissons morts, après celui de Freddie, sur celui d'un poulet encerclé de légumes. Véritable nature morte, il est d'autant plus inquiétant de voir Ripley les déguster ensuite. Les décors deviennent eux-mêmes vanités lorsqu'à la fin du film, la mer rejette le corps de Philippe. La caméra abandonne Tom à son destin et continue d'observer attentivement le

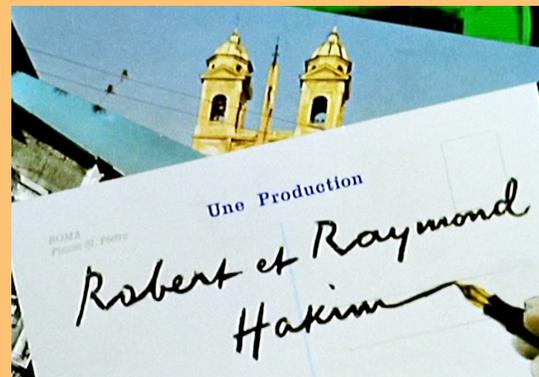
paysage. Observant du haut d'un mat Tom s'affairer autour de sa victime, elle n'hésite pas non plus à prendre la place de Dieu, à adopter un regard inquisiteur qui cèlera le destin du personnage. Contrairement au roman, et aux prochaines adaptations des crimes de Tom Ripley, il n'est pas question pour Clément de laisser l'assassin en liberté – en adoptant peut-être une morale plus chrétienne que celle des versions postérieures. « *Je t'aurais suivi en enfer* » annonce Tom à Philippe peu avant de lui ôter la vie. Pourquoi avoir parlé au conditionnel, Mr. Ripley ?

LES 1000 ET UN VISAGES DE MR. RIPLEY

Le dédain de Philippe à l'égard de Tom sera décliné tout au long de la première partie de façon particulièrement cruelle. C'est d'ailleurs l'humiliation inaugurale qui garantit la sympathie du spectateur, ou du lecteur, pour ce personnage parfaitement insaisissable. Clément et Paul Gégauff ont choisi d'insister sur la cruauté de Philippe d'une part et sur la vénalité de

Tom d'autre part pour justifier, ou du moins rendre crédible, l'acte de celui-ci. Tom est ainsi abandonné dans une barque en pleine mer pour que Philippe soit tranquille avec Marge. Ses remarques dédaigneuses annoncent pourtant de façon ironique sa mort prochaine : « *Quand on veut faire distingué, ce qui est déjà une intention vulgaire, on ne se sert pas d'un couteau pour découper le poisson.* » La version d'Anthony Minghella, avec Matt Damon et Jude Law (**Le Talentueux Mr. Ripley**) préférera, elle, l'hypothèse, plus louable mais moins grinçante, du crime passionnel.

La « Ripliade » de Patricia Highsmith comporte cinq romans parus entre 1955 et 1991 (**The Talented Mr. Ripley**, **Ripley Under Ground**, **Ripley's Game**, **The Boy Who Followed Ripley**, **Ripley Under Water**) adaptés plusieurs fois au cinéma après **Plein Soleil**, dont un film d'Autant-Lara où Maurice Ronet incarnera à son tour Tom Ripley (**Le Meurtrier**). Chacune des adaptations va envisager le personnage de





A une stylisation assumée des décors s'oppose une esthétique naturaliste, qui serait, à l'instar du traitement du miroir, à rapprocher de la vanité en peinture



façon singulière. Dennis Hopper lui donne l'aspect d'un sympathique et mystérieux cow-boy dans **L'Ami Américain** de Wim Wenders, John Malkovitch celui d'un dandy raffiné (**Ripley's Game** de Liliana Cavani) tandis que la performance de Matt Damon met l'accent sur l'homosexualité refoulée du personnage.

La créature de Clément apparaît finalement comme la plus vacillante et fuyante, impossible à caractériser. Tom Ripley est un personnage complètement vide, un duplicata sans substance ni conscience. Pour « être » il doit devenir l'autre, lui voler son âme et sa personnalité, et finalement devenir lui-même un mort en sursis. ●

**Danilo Zecevic**

La parenthèse enchantée

La mécanique bien huilée de René Clément

« *Ce qui est joli c'est ce moment de calme, entre parenthèses.* »
(**Quelle Joie de vivre**)

PAUSE

Il y a de ces instants qui précèdent la tempête, où le temps suspend son vol et se dilate, où un mouvement de brise aussi infime soit-il remet en cause l'équilibre précaire de l'univers, où la beauté est plus forte que la barbarie. Et si René Clément choisit de filmer ces scènes de grâce, c'est pour mieux représenter tout le poids des actes, démonter une mécanique



humaine et narrative, étudier la causalité des événements. Chez lui tout est dynamique, mouvement, circulation, à l'état d'arrêt ou en instance de reprise. Son premier long métrage, **La Bataille du rail**, n'est que cela : des trains à arrêter, des réparations à ralentir, des voies de chemin de fer à saboter, un pays à paralyser, puis rétablir ce qui a été détruit, restaurer les communications, redonner de l'allant à la nation convalescente. Profitant d'une pause dans l'agitation, un cheminot anonyme en attente d'exécution « s'évade ». Il observe la fumée noire d'une cheminée, contemple un papillon qui bat des ailes, jouit une dernière fois du silence. C'est aussi cela la liberté.



Rupture de ton et rupture de rythme sont fréquentes. Les personnages de René Clément sont constamment en fuite mais leur déplacement est heurté et discontinu. A l'instar de la voiture en panne précipitée dans un champ par une foule furibonde et impatiente de repartir dans **Jeux Interdits**, la marche du monde n'attend pas les retardataires. En quittant la colonne, la petite Paulette opte pour un univers merveilleux. Comme la fillette, les fuyards de René Clément trouvent refuge – sur un schéma de conte – dans des lieux détachés du monde où le temps s'est arrêté : villa (**Les Félines**), appartement bourgeois (**Le Jour et l'heure**), maison au fond des bois (**La Course du lièvre à travers les champs**). Les protagonistes savent d'où ils viennent, apprennent à connaître l'endroit où ils sont, ignorent la destination où ils se rendent. Introduits par un mouvement, consultant régulièrement des cartes, ils

sont des voyageurs débarquant de trains, de bateaux, d'avions, de bus. L'un d'eux ne porte-t-il pas d'ailleurs le nom d'Ulysse (**Quelle Joie de vivre**) ?

CACOPHONIE

Touristes, expatriés, étrangers, les personnages de René Clément sont polyglottes. Tous parlent français, certains avec accent. A l'image de l'Arche de Noé de nationalités et prononciations qui peuple le sous-marin de **Les Maudits**, la cacophonie de langues produit une esthétique sonore. Se côtoient alors les accents américains de Robert Ryan (**La Course du lièvre à travers les champs**), Jane Fonda (**Les Félines**) ou Charles Bronson (**Les Passagers de la pluie**), l'accent italien d'Isa Miranda (**Au-delà des grilles**), l'accent patois allemand de Maria Schell (**Gervaise**) avec l'italien d'Alain Delon (**Plein Soleil**), l'anglais de Gérard Philippe (**Monsieur Ripois**)¹, l'allemand d'Henri Vidal (**Les Maudits**). Alors que la connaissance de la langue anticipe la familiarisation d'avec le milieu, les mots jouent un rôle important d'autant plus que les scénarios s'appuient sur des dialogues brillants signés Jean Aurenche, Pierre Bost, Henri Jeanson ou Raymond Queneau. Certains mots clés appuyés et répétés revêtent ainsi une texture qui leur fait jouer un rôle important dans la perception qu'a le spectateur de l'intrigue et des personnages. D'autres mettent en lumière les non-dits, ponctuent les récits ou contredisent l'image².

Aux mots dits se superposent les mots écrits. Dans **Le Père**



1. «I want you» sera l'unique réplique prononcée en forme de leitmotiv par Ripois en anglais.

2. Ainsi l'affirmation «il paraît que les patriotes sont toujours des jeunes» est-elle contrebalancée par l'apparition au plan suivant du quinquagénaire mais néanmoins résistant père tranquille (Noël Noël).



**Corps d'adultes et âmes d'enfants,
ils jouent pour vivre et vivent pour
jouer pourvu qu'ils ne s'ennuient
pas ni ne grandissent**

Tranquille, les résistants écrivent ce qu'ils ne peuvent pas prononcer à haute voix tandis que des sous-titres véhiculent des informations qui ne doivent pas être entendues. Du va-et-vient entre mutisme et déclamation naît une situation où les phrases revêtent une signification différente selon qu'elles sont écoutées ou lues. L'écriture calligraphiée à la main a valeur de témoignage, caractérise au même titre que la musique celui qui l'emploie, referme un secret destiné à un usage privé. Au contraire, les mots imprimés ont un caractère public et se doivent d'être exhibés, lus et vus aux yeux du monde. Entre les initiés le silence devient alors un signe de reconnaissance, un espace de communion pour les amoureux, l'affaire du contemplateur qui regarde ses congénères s'affairer et s'agiter

dans leur bulle de verre. Pour tous, l'action se suffit à elle-même et se prive de parole.

Ecrits, imprimés, prononcés, les mots revêtent un caractère trompeur. Seuls les actes comptent semble nous dire René Clément qui cultive le goût pour la plasticité des images et pour le muet, refuge d'une vérité universelle et artistique. Pour ses personnages marqués du sceau de la délation, le silence devient une protection, ne rien dire une arme contre les oppresseurs qui tentent de les faire avouer (**Le Passager de la pluie, Les Maudits, Le Jour et l'heure**). Et si le mutisme est la caractéristique des gens authentiques, les mots sont l'apanage des séducteurs peu sincères et manipulateurs : André Ripois, « Froggy », Lantier, Tom

Ripley³. Ces dandies d'apparence légère prennent la séduction pour un jeu mais aussi un métier. Corps d'adultes et âmes d'enfants, ils jouent pour vivre et vivent pour jouer pourvu qu'ils ne s'ennuient pas ni ne grandissent. Tandis que les enfants se prêtent à l'imitation de leurs aînés, voire à certains jeux interdits, ceux-ci s'exercent aux cartes, au billard ou aux échecs dont les parties revêtent un enjeu qui bientôt dépasse les délimitations de la table verte. Le prologue du **Château de verre** assimile Rémy (Jean Marais) et Evelyne (Michèle Morgan) aux pièces d'échecs qu'emploient au même moment leurs compagnons

3. «Etes vous capable de vous taire ?» lancera Barbara (Lola Albright) à Marc (Alain Delon) dans **Les Félines**.



respectifs. Certains se superposeront aux figures d'un jeu de cartes. D'autres encore seront reliés aux poupées et automates.

RÉCIT

René Clément aime ainsi à souligner la représentativité de ses personnages liés à des éléments de décor ou de costume, assimilés les uns aux autres à travers une thématique du double, comparés aux animaux, véritables compagnons de jeu et acteurs à part entière. Tenant à la fois de Jean de La Fontaine et de Walt Disney, René Clément décline l'anthropomorphisme sous un angle moral. Ses personnages de fable tiennent autant de félins (**Les Maudits**, **Les Félines**) que de lièvres (**La Course du lièvre à travers les champs**, **La Baby Sitter**), de chiens (**Plein Soleil**)⁴⁵. André Ripois est à la fois un chasseur eu égard à la peau de léopard qui meuble son appartement et un chien errant tel le quadrupède qu'il croise au hasard de ses déambulations dans les rues de Londres. Personnage matérialiste, Ripois reste attaché à son poste de radio, objet fétiche et chéri qui témoigne aussi de la mécanisation de sa démarche⁶. De fait, Clément aime entourer ses personnages d'engins mécaniques :

trains à vapeur (**La Bataille du rail**), métier à tisser (**Le Jour et l'heure**), imprimerie (**Quelle Joie de vivre**), machine à écrire (**Plein Soleil**), équations mathématiques (**La Maison sous les arbres**). Il ne s'agit cependant que de rompre la monotonie, de sortir d'un quotidien, de mettre fin à la répétition des tâches. En créant une nouvelle dynamique, le brouhaha cesse, l'imprévu s'imisce, l'espace vital remplace les lieux claustrophobes. Mais s'ils vivent dans l'illusion d'un monde voguant à leur propre rythme, la grande horloge cosmique se rappelle à eux et reprend ses droits. La marche inexorable vers l'avant est impossible à négocier, ni en portant une montre sur chaque poignée (**La Course du lièvre à travers les champs**), ni en

achetant du temps (**Le Passager de la pluie**), ni en remontant le cadran (**Le Château de verre**).

La mécanique narrative de René Clément naît de cette contradiction. La subjectivité du point de vue génère à plus ou moins grande échelle un trou noir de l'espace temps du film. Une scène, une séquence, tout le métrage, aura un faux rythme né de rêveries personnelles. A l'image des fils d'un métier à tisser, le récit chez René Clément est créé à partir de l'émaillage d'une narration linéaire et d'une progression suspendue et descriptive. Lignes verticales, lignes horizontales, droites perpendiculaires, croix, maillages, sont des récurrences plastiques à l'image des lettres des génériques de **Le Jour et l'heure** et des **Félines** qui prennent toute la mesure de l'écran et de ses recoins. Les formes sont géométriques, symétriques, et répondent de cette manière à la thématique du dédoublement. Les cadrages savants de Clément englobent dans un même plan autant un visage et son reflet que l'acteur et l'infinie richesse du décor où il

Il privilégie l'onirisme à l'effet, a le goût des ellipses et des litotes, évite un exposé trop explicite des faits

4. «*Nous appartenons à la gente canine*».

5. Logiquement, le disque à «*la musique bestiale*» qu'écourent les personnages féminins du **Passager de la pluie** sera signé par *The Animals*.

6. Le réseau de résistance de **La Bataille du rail** est qualifié de «*machinerie*».



évolue. Le réalisateur accentue la profondeur de champ et fait ainsi s'entrecouper différentes perceptions de l'histoire au point que la lecture de scènes est multiple. Il privilégie l'onirisme à l'effet, a le goût des ellipses et des litotes, évite un exposé trop explicite des faits. L'origine sonore de la musique motive de fait le travelling qui découvre le visage enchanteur de Marie Laforêt. Les causes et les conséquences intéressent le metteur en scène davantage que l'acte en lui-même. Il est dans une logique filmique indirecte, cadre un pied qui bondit et une main qui se crispe plutôt qu'un homme en poignardant un autre (**Plein Soleil**).

Les films de René Clément sont riches de structures narratives complexes. **Le Château de verre**, **La Course du lièvre à travers les champs** ou **Monsieur Ripois** s'appuient sur des allers et retours entre présent de narration, passé du récit et futur hypothétique. Jean Marais, Gérard Philippe ou Henri Vidal se posent en conteurs là où Robert Vaughn et Alain Delon en Tom Ripley font office de metteurs en scène. Pourtant eux-mêmes ignorent la manière avec laquelle le récit va se clore. Celui-ci avance sans anticipation car il n'y a pas

de réel dispositif du suspense chez Clément. Le détachement des personnages contribue d'ailleurs à une dédramatisation des scènes. Si Noël Noël par sa sympathique roublardise crée un lien familial entre son rôle et le public dans **Le Père Tranquille**, Clément témoigne d'ironie et de cruauté certaines à l'encontre du reste de ses personnages, gamins capricieux englués dans des histoires d'adultes dont ils ne désirent pas subir les conséquences. Mais tout autant enfants qu'ils sont, leur capacité d'attention à l'art de raconter des histoires n'est pas moins grande. Ils sont les spectateurs et les auditeurs privilégiés d'histoires dont ils sont aussi les acteurs.

ECRAN TOTAL

René Clément guette leur réaction, les montre devant des écrans de verre ou de papier qu'ils contemplent et où ils se projettent, insiste sur les détails des visages, les yeux sans oreilles, terrifiés, rigolards, lubriques, envieux, qui s'imprègnent du spectacle. Les surcadrages les montrent vus à travers des vitres, des fenêtres ou des miroirs les renvoyant ainsi à leur condition et à leur enfermement dans la fiction.



René Clément cultive le goût pour la plasticité des images et pour le muet, refuge d'une vérité universelle et artistique.





Les personnages s'observent mutuellement et s'observent eux-mêmes. Certains sont des voyeurs, témoins privilégiés de la vie depuis le petit bout de la lorgnette. D'autres participent à des jeux de regards dont les ramifications sont variables. Sur le tard, avec l'adoption de la couleur, le metteur en scène compose des plans sur le modèle de tableaux afin d'accentuer l'irréalité des situations, fait ressortir le jaune d'un coupe vent (**La Maison sous les arbres**), le rouge d'un sac de voyage et d'une voiture (**Le Passager de la pluie**), la palette des couleurs de la forêt canadienne et d'une chemise à carreaux (**La Course du lièvre à travers les champs**). Il compose

ces cadres comme s'il s'agissait d'enluminures de livres qui s'ouvrent sur « il était une fois... » se clôturent sur « ... et ainsi fut-il pour des siècles et des siècles ». La fiction du cadre est ici revendiquée. Le plan d'une balle tirée de face et bloquée par le pare-brise revient avec insistance. Cette sécurité est réconfortante : le danger ne peut pas plus traverser un pare-brise qu'un écran de cinéma. Mais lorsque le défilement de la bobine s'arrête, les lumières se rallument et le rêve d'atemporalité s'achève afin de laisser place à l'inexorable sentiment de mortalité. Le temps où rien ne pouvait se passer n'est plus. La parenthèse enchantée se referme. ●

Leur monde

Souvenirs de Jeux Interdits

Ornella Lantier Delmastro



« Croix de bois, croix de fer, si je mens, je vais en enfer ! »¹

Serment enfantin, promesse entre camarades de jeux, que nous avons tous prononcé un jour ou l'autre avant de cracher à terre. Souvenez-vous, ce n'était pas des paroles en l'air, on y croyait dur comme fer. Certes, le sens de ces mots nous échappait entièrement, mais ce qui prévalait c'était le sérieux de la promesse, l'engagement d'un secret qui excluait les adultes de notre monde.

Tel est le lien qui se tisse entre les deux enfants, Paulette et Michel de **Jeux Interdits**. En temps de guerre, ils entrent tous deux involontairement en résistance contre la peur. Ils affrontent ainsi leurs angoisses de l'horreur en les détournant. Le ton léger et naïf du film n'est que la retranscription du regard de l'enfance sur le monde. En effet, René Clément opte, dans son quatrième film sur la guerre, pour un nouveau regard sans *a priori* et évidemment décalé sur la réalité. Il quitte le regard inquiet des **Maudits** ou l'aspect documentaire de **La Bataille du rail** pour offrir une vision inédite de la guerre où la mort est dédramatisée. Le cinéaste s'attarde particulièrement sur la réaction des enfants face à l'horreur, celle de Paulette face à la mort de ses parents, celle de Michel face à celle de son frère. Avec les regards hébétés des enfants observant le comportement des adultes, René Clément souligne l'incompréhension et la frontière qui délimite le monde des adultes et celui des enfants.

1. **Croix de bois, croix de fer** étant le titre original du roman de François Boyer.



René Clément ne soumet pas les agissements des enfants à la loi morale du monde des adultes



RENÉ CLÉMENT PART EN GUERRE

Les films de René Clément sur la guerre sont autant de visions et d'approches différentes d'un seul et même sujet. Le cinéaste met en place une démarche sociologique et porte son regard sur les comportements humains, si surprenants face à la guerre.

La Bataille du rail fait état de la solidarité et de l'unité dont les hommes sont capables pour combattre une même cause. En revanche, le huis clos des **Maudits** dénonce le déchirement des hommes entre eux. René Clément bannit toute forme de manichéisme de ses films. Dans **Le Père tranquille**, le héros est loin d'être celui que sa famille pensait. Mais les masques finissent par tomber. Le vieil homme bougon, soumis à sa femme, amateur de belote et d'orchidées s'avère être le chef de tout un réseau de résistants. La vérité se cache là où personne ne l'attend. Sans appartenir au genre « film de guerre », **Les Maudits**, **Le Père tranquille** et **Jeux Interdits** prennent les affrontements de 1939-1945 comme arrière plan tout en ne les montrant pas directement. La caméra de René Clément se tourne du côté de la psychologie humaine et non de l'action. Le cinéaste s'attarde sur le contexte social, et questionne la place de l'individu au sein de l'Histoire. Alors que les personnages des **Maudits**, isolés au beau milieu de l'océan, apprennent la mort d'Hitler, Clément ne cherche pas à montrer ce qui se passe en Europe, mais se restreint au huis clos du sous-marin, choisissant de rester à l'écart du conflit. Il filme alors un autre combat, celui de l'homme contre lui-même. D'une toute autre manière, **Le Père tranquille** permet de faire une incursion dans la vie quotidienne d'un résistant, qui par mesure de précaution joue un double jeu devant sa famille. Enfin, dans **Jeux Interdits**, seule l'ouverture du film montre



la guerre, mais c'est à l'écart de celle-ci que se déroule l'action. Le traumatisme de la guerre est le personnage principal du film et non la guerre elle-même.

LE REGARD DE L'ENFANCE

L'ouverture du film n'est passans rappeler l'aspect documentaire de **La Bataille du rail** alors que les raids aériens allemands bombardent les routes de l'exode. René Clément établit un constat des faits, un constat de l'horreur. Le montage rapide et haletant permet au spectateur de subir la violence du choc dont va être victime la petite Paulette. Mais dès l'instant où la caméra s'attarde sur l'enfant et sa famille, elle devient quasiment subjective. Le rythme du montage se fait moins violent. Le vrombissement des avions et des bombes s'atténue peu à peu. Le film adopte la sensibilité de l'enfant. Les images perdent leur objectivité.



René Clément ne soumet pas les agissements des enfants à la loi morale du monde des adultes. Tout simplement, il adopte leur regard. La caméra s'immisce sans jugement dans leur monde traversé par leur propre logique, que de toute évidence les adultes ne semblent pas comprendre. Le regard innocent et sans *a priori* des enfants sur notre monde en dénonce les absurdités, bouscule les croyances et amène à reconsidérer des vérités aux fondements bien établis. L'enfant détient la faculté de s'étonner de tout ce qui l'entoure. De simples questions telles que : « *Pourquoi on enterre les morts ?* » trouve une explication surprenante aux yeux de Paulette. « *A cause de la pluie... dans un trou ? Pour pas qu'ils soient mouillés ?* » Puisque aucun adulte n'est capable de leur répondre et de les rassurer, les enfants créent leur monde, leurs rites, se protègent face à l'horreur qui les entoure, face à la mort.

LE « BON DIEU » ET LES CROIX

« Qu'est ce que c'est un cimetière ?

C'est là qu'on met les morts pour qu'ils soient tous ensemble.

Pourquoi qu'on les met ensemble ?

Pour pas qu'ils s'ennuient ! »

Au-delà des enjeux de la guerre, que les enfants ne comprennent pas tout à fait, René Clément s'attarde sur leurs réactions face aux questionnements métaphysiques que sont la religion et la mort. À cet égard, la direction d'acteur est remarquable puisque c'est sur la spontanéité du jeu des enfants que le film tient essentiellement. La stupeur de Paulette, face aux cadavres de ses parents, en dit long sur le décalage entre l'état



La stupeur de Paulette face aux cadavres de ses parents en dit long sur le décalage entre l'état de la réalité et celle que s'imagine la petite fille.

de la réalité et celle que s'imagine la petite fille. Elle ne pleure pas. C'est un peu plus tard alors qu'elle sera effrayée par une vache que les larmes lui viendront. René Clément ne porte aucune analyse sur les comportements de l'enfant, il observe ses réactions inattendues. Paulette porte toute son attention

sur son chien mort. Qu'est-ce que la mort finalement aux yeux d'un enfant ? Un trou, une croix, un cercueil, une prière... Ayant créé un monde qui répondait à leur propre logique, inconsciemment, les enfants s'aventurent dans des jeux interdits dans lesquels ils mettent tout leur sérieux.





Puisque les morts s'ennuient quand ils sont seuls, la fillette désirera peupler son cimetière de toutes sortes de cadavres : « *Des chats, des hérissons, des lézards, des chevaux, des vaches, des serpents à sonnette, des lions, des tigres... des gens !* ». Au garçonnet alors de tuer poussins, vers, cafards et d'aller voler les plus belles croix du village. Malgré cela, les enfants ont un respect du sacré bien plus développé que les adultes. Le père Dollé, après l'inhumation de son fils, détruira la croix d'une tombe voisine et finira au fond d'une fosse à se battre avec son voisin et ennemi juré. Toute l'hypocrisie du monde, toute la trahison des adultes, sont ici mis en exergue par le regard dubitatif et innocent des enfants.

Les films de René Clément, et **Jeux Interdits** en particulier, sont un regard posé sur l'humanité qui constate l'aliénation des hommes. Prisonniers de fausses valeurs, de rites, de croyances et d'une morale qu'ils ne comprennent pas eux-mêmes, ils pensent détenir les vérités de l'univers. L'enfant, ce « nouvel arrivant », ne peut que relever l'absurdité du fonctionnement humain avant de l'adopter. En prêtant serment, en voulant garder à tous prix leur secret, Paulette et Michel veulent se tenir à l'écart, le plus longtemps possible, du monde des adultes, du monde qui les attend. Une autre forme de résistance, celle de vouloir préserver l'innocence et la pureté. « *Croix de bois, croix de fer, si je mens, je vais en enfer* » ! ●



Anaïs Kompf



Les critiques et René Clément

L'artiste maudit
du cinéma français

« La virtuosité technique peut conduire
paradoxalement au néant du style ».

Claude Beylie, critique aux **Etudes cinématographiques**
à l'hiver 1962-1963



Le maudit. Que dire d'autre d'un cinéaste qui fut, tout au long de sa carrière, encensé par une critique qui l'exécra, mettant en avant sa technique dont la « *virtuosité* » passait, aux yeux de beaucoup, pour une marque d'impersonnalité.

L'HOMME DE SA TECHNIQUE

René Clément, homme-machine du cinéma français, trouva la gloire avec **La Bataille du Rail**, dans lequel furent saluées les qualités techniques qui siéent alors à merveille à un « *film-document* ». Appellation pour le moins limitative. Si Clément remporta le Grand Prix international de la Mise en scène au festival de Cannes 1946, le premier prix d'une belle série, c'est déjà sous le jour d'une méprise. Il en est, pourtant, qui voient clair dans le jeu du jeune cinéaste et qui louent l'essence multiple de sa création, tel André Bazin qui fut toujours partisan de René Clément même s'il reconnaissait paradoxalement « *les excès de son propre talent* »¹. Clément est

1. André Bazin, **Esprit**, août-septembre 1954, repris dans **Qu'est-ce que le cinéma ?**, tome II, Cerf.



bien, pour une majorité, « *le plus grand technicien du cinéma français* », mais tous ne l'entendent pas de la même façon. Il est, selon les points de vues, artiste ou artisan du cinéma, manufacturier ou poète, et la critique voit s'effiloche l'un ou l'autre au fil des réalisations qui deviennent blêmes, « *stériles* ». Pour certains il exprime trop, pour d'autres il ne provoque plus rien. Clément mettant tout son savoir-faire, sa formation au documentaire au service de la réalité des personnages qu'il met en scène, la critique y décèle vraisemblablement ce qu'elle y attend et fait prévaloir, dans le « *royaume lisse et glacé* » de Clément, soit « *la réalité décrite* », soit « *la réalité vécue* »². Car si René Clément peut être qualifié d'artisan minutieux de la caméra grâce à une réalisation tirée au cordeau, ses films n'ont rien de documentaires, et la réalité qu'il met en image est porteuse de tous ses possibles, et de ceux des personnages que beaucoup se plaignent de ne pouvoir atteindre à cause de la rigueur du cinéaste.

Ses films, dans un entre-deux perpétuel, se donnent des critiques partagées qui se rassemblent, peut-être seulement, sur **Jeux Interdits** qui obtient, entre autres, l'Oscar du meilleur film étranger en 1952. La direction d'acteurs, de

François Truffaut affirmait en 1958 :
« René Clément pratique un cinéma contre lequel, aux Cahiers, nous luttons. »

jeunes enfants, y est acclamée. Là, Clément a su entrer dans le monde de l'enfance, de façon « *simple* » et « *discrète* ». Sans artifice, et sans chercher l'adhésion directe du public. La critique glorifie un film tout personnel, plein de vie et attachant, ce qu'on ne retrouve ensuite que trop rarement dans les discours sur Clément.

Mais la carrière du réalisateur évoluant, celle-ci rejoint rapidement, dès **Barrage contre le Pacifique**, l'aisance internationale que laissait déjà présager, quelques années auparavant, **Au-delà des grilles**, l'histoire d'un français en transition à Gênes. La critique devient acerbe là où elle accuse Clément de se vendre au Système, et de faire des films on ne peut plus hollywoodiens. Cet homme de technique n'était-il pourtant pas destiné à toucher aux possibilités matérielles que permettent des productions telles que **Paris brûle-t-il ?** dont un des scénaristes n'est autre qu'un certain Francis Ford Coppola ? Si l'on compare René Clément à Howard Hawks, c'est pour pointer la pauvreté du réalisateur français qui joue avec des conventions qui ne sont pas les siennes. Idée que tous ne suivent pas, mais qui fait son chemin grâce à des stéréotypes sur le « *Hitchcock français* » dont il est dit qu'il n'est qu'un « *classique* », ou un « *plagiaire* », alors que Clément recherche l'innovation pour être à la pointe de son art. Dès lors, la simplicité et le peu de moyen de **La Bataille du rail** font écrire des articles aux relents nostalgiques. René Clément n'est plus, là où certains se demandent s'il a jamais été.



A LA RECHERCHE D'UN STYLE PERDU

Car c'est un style, ou plutôt un auteur que cherche la critique et qu'elle ne trouve pas, dès lors qu'elle s'attache à cette esthétique dite documentaire, qui dérange par son formalisme. Ceux qui en parlent oublient vraisemblablement que cette caméra trop lissée peut être la marque d'une personnalité. La marque de l'homme-Clément, réalisateur à la « *caméra-caméléon* » dont, encore, certains jugent sévèrement les métamorphoses, alors que d'autres les acclament. Clément, qui change de genre, de sujet, de milieu, d'atmosphère à chacun de ses films, laisse la critique en déroute. Elle ne sait plus sur quoi étalonner ses jugements et en revient toujours à **La Bataille du rail**. Point de départ du réalisateur, il est le point d'arriver de tout propos sur celui-ci. Le malheur de René Clément avec ses exégètes est, paradoxalement, ce qui fit son bonheur de réalisateur et qui lança sa carrière.

2. André Farwagi, **René Clément**, Seghers, 1967.



Car au fil de son évolution, la caméra de Clément est jugée insuffisante. La perfection technique ne transmet rien et marque « *une certaine distance qui irrite certains spectateurs* »³. Une insuffisance dont la genèse est aussi sujette à discussion. **Un barrage contre le pacifique** pour certains, **Quelle joie de vivre** pour d'autres, tandis que **Monsieur Ripois** est porté aux nues et enterré dans un même temps, dès l'année de diffusion du film qui reçut le Prix spécial du jury lors du festival de Cannes 1954, au terme de délibérations épiques dont les **Cahiers du cinéma** relate les rebondissements sous l'appellation « *l'affaire Ripois* ». Ici encore, c'est la technique que tous applaudissent, mais qui fait maudire le film par un camp, alors que l'autre pense déjà saboter la cérémonie du palmarès à Cannes qui prévoyait de boudier le film. La « *prouesse, conduite avec autant d'art que d'esprit, de discipline que de science* » fait écrire à André Lang qui se battit pour que **Monsieur Ripois** soit récompensé : « *ce qui les rendait insensibles à la réussite du film c'était précisément, ce qui me ravissait : la perfection d'une technique admirablement adaptée au petit sujet qu'elle servait.* »⁴

L'AFFAIRE CLÉMENT

Cette anecdote est à l'image de la relation qu'entretient la critique avec René Clément : à rebondissement. Particulièrement enthousiaste sur les débuts du « *plus grand metteur en scène français* »⁵, elle devient particulièrement dure sous l'impulsion des **Cahiers du cinéma** et François Truffaut qui affirmait en 1958 : « *René Clément pratique un cinéma contre lequel, aux Cahiers, nous luttons.* »⁶ Si Clément n'est pas plébiscité par les tenants de la politique des auteurs, du moins



fait-il couler de l'encre. Cette rage apparente à déstabiliser le cinéaste est en partie expliquée, à couvert, par certaines plumes qui pensent voir dans des films de Clément, comme **Monsieur Ripois**, le film qu'essaie de faire la Nouvelle Vague. Si l'on ne parle pas de jalousie, ni d'envie, Truffaut est accusé d'être passé à côté d'un modèle. Il est des critiques qui voient ainsi en Clément un auteur. Ils s'insurgent contre ce « *malentendu* », pour lui reconnaître ces caractéristiques que les adeptes de la politique des auteurs recherchent et acceptent chez d'autres, et ne voient pas dans les films de Clément. Une ligne directrice qui tient la filmographie et en fait une œuvre qui révèle la personnalité de l'artiste derrière la caméra. Le thème de « *l'homme-prisonnier* » qui, entre autres, fait espérer que « *Peut-être avec le temps finira-t-on par rendre justice à René Clément et cessera-t-on de voir en lui le champion d'une rigueur*

démodée »⁷.

Mais ce temps tarde à venir, et la fin de carrière de Clément laisse totalement indifférente. Il tombe dans un oubli injustifié. Il est seulement sorti des cartons pour être mis en rapport avec d'autres réalisateurs français, ou traiter des problématiques historiques d'ordre général. Alors, il est plus sûrement exploité grâce à ses stéréotypes divulgués par la critique qui ne l'a pas compris au moment de sa gloire, bien qu'il en est qui se soient interrogés ponctuellement sur cette incompréhension, sans véritablement pousser l'enquête, et percer le mystère de l'affaire Clément.

3. Jean-Louis Paoli, **Communications**, Nice, juin 1961.

4. André Lang, « Monsieur Ripois et le jury de Cannes », **Cahiers du cinéma** n°35, mai 1954.

5. Michel Audiard, **Lui** n°11, nov. 1964.

6. François Truffaut, « Si votre techniramage... » **Cahiers du cinéma** n°84, juin 1958.

7. Claude-Marie Trémois, « René Clément : ce méconnu », **Télérama**, 1961



Clément est bien, pour une majorité,
« le plus grand technicien du cinéma
français », mais tous ne l'entendent pas
de la même façon.



C'est ce mystère qui intéresse, en 2008, Denitza Bantcheva qui montre dans son ouvrage sur René Clément⁸ qu'il n'y a rien de mystérieux dans l'œuvre de ce cinéaste, tout simplement multiple, et qui fit l'épreuve de méprises par manque de vision panoramique sur ses films. Ce livre se place dans la perspective de la précédente et seule monographie sur René Clément. En 1967, André Farwagi⁹ s'ingéniait à prendre le contrecoup des critiques de la politique des auteurs en montrant que la filmographie de Clément est celle d'un auteur, et qu'elle est porteuse d'un véritable schéma métaphysique. Le livre de Bantcheva reprend cette vision en démontrant l'unité de



l'écriture de René Clément. Sans épuiser le sujet, ce point de vue sur l'œuvre du cinéaste permet une première lecture qui ne peut qu'en amener d'autres. Bantcheva exploite succinctement les grandes thématiques de Clément, critique méthodiquement chacun de ses films, nous mettant sous les yeux ce que d'aucuns cherchèrent vainement durant la carrière du cinéaste. Une unité textuelle. Un univers. La patte et le tracé d'un auteur qui ne fait pas que s'accaparer la réalité et la trafiquer sèchement. Dont toute la virtuosité technique n'est qu'au service d'un discours, celui tout personnel de René Clément, dont la froideur, qui lui fut reprochée est celle d'une vision du monde. Aussi nostalgique que le fut certainement sa critique. Celle d'un artiste incompris à la hauteur de son génie. ●



8. Denitza Bantcheva, **René Clément**, du Revif, 2008.

9. André Farwagi, *ibid.*



Vincent Baticle

Clément par lui-même

Portrait d'un homme en cinéaste

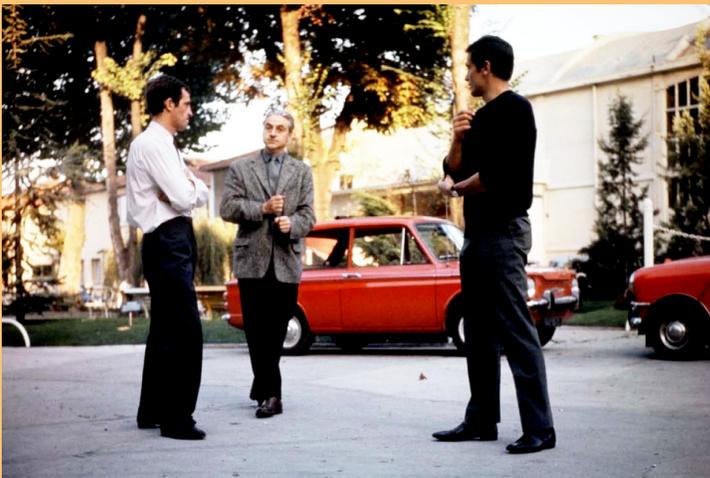
« Ne te justifie jamais » me disait Jean [Cocteau].
Ne me faites pas prononcer le mot : « je »,
ne me ligotez pas avec mes propres paroles. »
(Arts, 20 avril 1966)

« Si vous voulez parler de moi, parlez de mes films. »
(Image et son, février 1962)

Au fil des entretiens accordés par René Clément se dresse le portrait d'un cinéaste constant, conscient des difficultés de son métier et des joies procurées par son art, et revendiquant avoir « *fait du cinéma comme on fait la guerre* »...

« CHAQUE SUJET A SON OPTIQUE, AU SENS LITTÉRAL DU MOT »

Bien que souvent qualifié, de manière péjorative, de simple « technicien », René Clément n'a jamais cherché à masquer la dimension technique de son travail sous de sentencieuses considérations artistiques : « *J'ai choisi comme mode d'expression le langage pelliculaire. Je dis pelliculaire parce que je me vois coupant, taillant la pellicule, prenant les images en mains, les maniant, les manipulant. De l'intellect jusqu'au manuel, si je puis dire.* » La magie du cinéma tient en effet à un subtil mélange de technique et d'art. Le fond y est fonction de la maîtrise de la forme : « *J'ai lutté autant que j'ai pu pour arriver à trouver cette liberté d'expression plus grande qui consistait à s'éloigner des techniques passées, de savoir employer des caméras à main (*Plein Soleil*), de faire des travellings à pieds (*Les Maudits*), à se promener dans les rues avec des caméras entourées de papier journal (*Ripois*), de monter dans une voiture en marche avec la caméra à la main...* » Mais, paradoxalement, la maîtrise technique se révèle souvent dans sa capacité à se rendre imperceptible. Clément en fit l'expérience lorsqu'il décida d'utiliser le Technirama pour **Barrage contre le Pacifique** : « *La caméra pèse plus de 350 kilos, ce qui m'a forcé à travailler constamment à la grue. Cependant, j'ai voulu que l'on ne sente jamais cette grue et j'ai traité tout mon film comme si j'avais eu une caméra 16 mm. Je voulais un mouvement d'appareil très souple, que la technique passe complètement inaperçue de façon à suivre le plus fidèlement le jeu des acteurs.* » Tout « technicien » qu'il fut,



le cinéaste n'oubliait jamais « *[qu']un film, avant d'être une histoire racontée avec des caméras, de l'éclairage, des acteurs, des décors, c'est un avenu.* »

« ART (...) TRIBUTAIRE DE LA TECHNIQUE ET DES ÉNORMES MOYENS FINANCIERS QU'IL EXIGE »

Cependant, jamais dupe d'une vision idéaliste du cinéaste comme artiste, René Clément parlait avec justesse et liberté des conditions particulières présidant à la production d'un film : « *Il faudrait si l'on voulait être sincère bien dire clairement : nous ne sommes pas libres, aucun de nous n'est libre. N'importe quel réalisateur se trouve en butte au scepticisme de la production. Plus qu'on ne le laisse entendre et que nous-mêmes ne le laissons entendre. Nous n'avons pas la liberté de faire ce que les journalistes croient que nous sommes libres de faire. On a trop tendance à croire que nous sommes des cinéastes en face de papier blanc. Il y a confusion entre l'écrivain et le réalisateur de films engagés dans une production « sérieuse ». Cela dit, avec les ingrédients et les données que l'on possède, on tente un travail ingrat, parfois infiniment plus difficile que celui qu'on vous demande, qui est destiné surtout à ne pas se faire voir. On essaie quand même d'être le plus fort.* » Difficile toutefois d'y parvenir lorsqu'il faut concilier avec ce qu'il nomme sans détour « *l'offensive des médiocres, des parvenus, des sclérosés, de tous ceux que vingt ans de démissions accumulées ont délabré, de tous ceux qui en vingt ans se sont dessinés une jolie petite image d'Epinal d'eux-mêmes, des événements, confinés dans une fausse gloire.* »

On sent souvent poindre dans les propos de Clément l'amertume d'un homme qui vécut une difficile relation avec son propre pays (« *C'est un phénomène curieux mais mes films mettent deux ans avant d'être compris en France* ») et qui préféra



alors souvent travailler à l'étranger : « *En 1950 (...) nous nous étions réunis à quelques uns pour trouver les moyens de sortir le cinéma français de l'impasse où il était engagé. Et nous disions alors : « Il ne faut pas prêter le flanc au public, il faut que le public vienne à nous (...). Il faut tirer très fort en avant quelque fois et cela ne va pas sans de grandes déceptions car ceux qui justement devraient vous aider se conduisent comme le public en général... C'est pour cela que je préfère tourner à l'étranger. Les sollicitations de la production étrangère sont infiniment plus intéressantes. On me permet sans cesse d'aller de l'avant. Au moins mon travail a un sens... »*

« JE CHERCHE TOUJOURS LE MOYEN DE REDIRE MIEUX CE QUE JE CHERCHE À DIRE »

La volonté « *d'aller de l'avant* » caractérise parfaitement un cinéaste qui abordait chaque film comme une expérience, une opportunité de se confronter à de nouvelles difficultés :



« J'aime des moments, ceux que j'ai réussis, lorsque j'ai résolu les problèmes sans fard, en face de moi-même, ceux qui justifient à mes yeux que j'exerce ce métier avec le temps qu'il me faut pour le faire le mieux possible. » Une quête de perfection dont témoigne Gérard Philippe : « René Clément, à chaque fois, fait trois films. Il écrit son scénario, c'est son premier film. Il réalise son scénario, en le trabassant au maximum, c'est son second film. Puis il monte et met en musique, avec une grande hostilité, et en ne faisant jamais confiance à son travail précédent, le film qu'il a réalisé, c'est son troisième film. »

D'une œuvre à l'autre, le cinéaste aimait à questionner certaines de ses obsessions personnelles, les abandonnant parfois pour mieux les retrouver ensuite : « Il est des thèmes que j'aime à explorer sur des bases différentes : les compositeurs, lorsqu'ils s'attaquent à de très grandes œuvres, se sont plu à diversifier leurs thèmes. (...) De plus, vous savez très bien qu'il est amusant pour tous de prendre sur un mode mineur le thème qu'on a traité sur le mode majeur. L'un complète l'autre. Et ils peuvent être indépendants. » Cultivant son insatisfaction et son désir d'évoluer (« Qui reconnaît : « J'ai écrit le livre, j'ai peint le tableau, j'ai fait la symphonie de ma vie ? » On se tairait ensuite. La diversité de mes démarches, on m'en a assez fait grief, prouve que ma recherche continue, mon insatisfaction et ma liberté aussi. »), René Clément, tel un joueur d'échecs, anticipait toujours sur les événements à venir : « Tous mes films contiennent une séquence de recherche pour le film que je ferai plus tard. Peut-être que je ne ferai jamais de ma vie le film que je voudrais faire, mais si je n'ai pas le bâton de maréchal j'ai au moins la gibecière pour le mettre. »

« L'AVANT-GARDE N'EST PAS UNE ÉTIQUETTE MAIS UNE GRÂCE. N'A PAS LA GRÂCE QUI VEUT »

René Clément aura ainsi participé à certaines évolutions de la technique et du langage cinématographique dont profitera toute une génération de jeunes cinéastes qui pourtant ne lui rendra jamais grâce. Souvent interrogé sur la Nouvelle Vague,



il expliquait alors : « N'allez pas me faire dire que je ne reconnais pas la valeur, l'originalité de certains cinéastes du « nouveau cinéma ». Mais brûler tout ce qui a précédé pour n'encenser que les trouvailles du jour qui n'en sont pas toujours... attitude puérile ! (...) Un peu de modestie ne messierait pas. » « Je leur reproche de mépriser des acquisitions chèrement payées, de recopier les aînés sur lesquels ils crachent, de se singulariser surtout par le cynisme. » « Ce que nous savons, fût-ce pour le nier, nous le devons aux générations précédentes. La fausse inspiration, les trucs ne suffisent pas pour combler l'indigence d'inspiration. » Et Clément de conclure par une phrase qui ne le définissait que trop bien : « Il ne faut pas se prendre au sérieux, il faut prendre son travail au sérieux. » ●





Filmographie

Longs métrages :

LA BATAILLE DU RAIL – 1946

Scénario : René Clément et Colette Audry **Dialogues :** Colette Audry **Photographie :** Henri Alekan **Montage :** Lucien Desagneaux **Musique :** Yves Baudrier **Production :** française Avec Charles Boyer (le narrateur), Tony Laurent (Camargue), Lucien Desagneaux (Athos), François Joux (un cheminot), Jean Rauzéna (le classeur de trains), ...

Lors de la Seconde Guerre mondiale, la Résistance s'organise au sein des cheminots qui empêchent la bonne marche des trains de transports nazis.



Courts métrages (liste non-exhaustive) :

CÉSAR CHEZ LES GAULOIS – 1933
 SOIGNE TON GAUCHE – 1936
 L'ARABIE INTERDITE – 1937
 LA GRANDE CHARTREUSE – 1938
 PARIS LA NUIT – 1939
 LA BIÈVRE, FILLE PERDUE... – 1939
 LE TRIAGE – 1940
 CEUX DU RAIL – 1942
 LA GRANDE PASTORALE – 1943
 CHEFS DE DEMAIN – 1944

LES FILMS CORONA 55, Champs-Élysées présentent

Noël - Noël



LE PÈRE TRANQUILLE – 1946

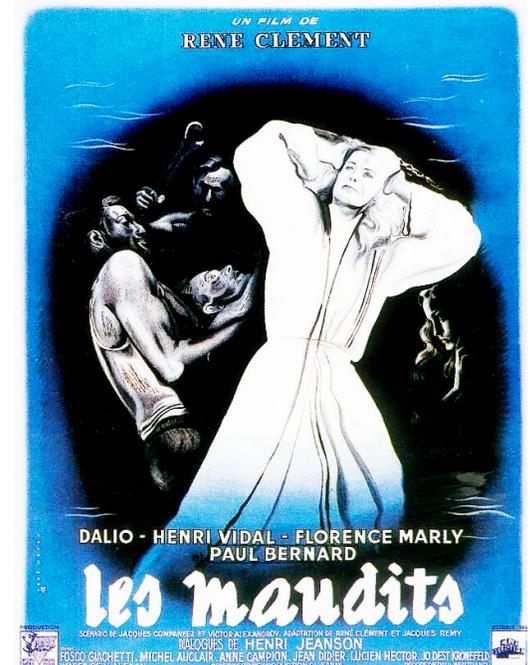
Scénario et dialogues : Noël-Noël **Photographie :** Claude Renoir **Montage :** Henriette Wurtzer **Musique :** René Cloërec **Production :** française Avec Noël-Noël (Edouard Martin), Jean Varas (Pelletier), Paul Frankoeur (Simon), Marcel Dieudonné (Jourdan), José Artur (Pierre Martin), ...

Edouard Martin, sous les airs d'un bon père de famille de province n'est autre que le chef de la Résistance de la région. Tous sont dupes, les allemands ainsi que la famille Martin, que le « père tranquille » compte ainsi tenir éloignée des réalités de la guerre.

LES MAUDITS – 1947

Scénario : René Clément et Jacques Rémy **Dialogues :** Henry Jeanson **Photographie :** Henry Alekan **Montage :** Roger Dwyre **Musique :** Yves Baudrier **Production :** française Avec Henri Vidal (Docteur Guibert), Marcel Dalio (Larga), Florence Marly (Hilde Garosi), Paul Bernard (Couturier), Michel Auclair (Willy Morus), ...

Enlevé par des nazis pour soigner une blessée, le Docteur Guibert conte sa captivité dans un sous-marin allemand qui fait route vers l'Amérique du Sud, alors que la guerre touche à sa fin.





LES FILMS CORONIS présentent :

MARIA SCHELL FRANÇOIS PÉRIER

dans



GERVAISE

un film de René CLÉMENT

GERVAISE – 1956

Scénario et dialogues : Jean Aurenche et Pierre Bost d'après *L'Assommoir* d'Emile Zola **Photographie :** Robert Juillard **Montage :** Henri Rust **Musique :** Georges Auric **Paroles des chansons :** Raymond Queneau **Production :** française

Avec Maria Schell (Gervaise), François Périer (Coupeau), Armand Mestral (Lantier), Jacques Harden (Goujet), Mathilde Casadesus (Mme Boch), ...

Adaptant le roman de Zola, Clément se resserre ici autour du personnage de Gervaise, dont il porte la destinée et peint la chute.

BARRAGE CONTRE LE PACIFIQUE (THIS ANGRY AGE) – 1958

Scénario : Diego Fabbri et Irwin Shaw d'après *Un barrage contre le Pacifique* de Marguerite Duras **Photographie :** Otello Martelli **Montage :** Leo Cattozzo **Musique :** Nino Rota **Production :** italo-américaine
Avec Silvana Mangano (Suzanne Dufresne), Anthony Perkins (Joseph Dufresne), Jo Van Fleet (Madame Dufresne), Richard Conte (Michael), Alida Valli (Claude), ...
En Indochine, dans les années 1920, Mme Dufresne lutte contre les éléments. Son barrage, au bord du Pacifique, permet de faire vivre une quarantaine de familles d'autochtones et de protéger ses concessions que ses enfants veulent quitter.



PLEIN SOLEIL – 1960

Scénario : René Clément et Paul Gégauff d'après *The Talented Mr. Ripley* de Patricia Highsmith **Photographie :** Henri Decaë **Montage :** Françoise Javet **Musique :** Nino Rota **Production :** franco-italienne
Avec Alain Delon (Tom Ripley), Maurice Ronet (Philippe Greenleaf), Marie Laforêt (Marge), ...

Tom Ripley, envoyé par le père de Philippe pour le ramener aux Etats-Unis, s'approprie l'identité et la fortune du jeune Greenleaf.

QUELLE JOIE DE VIVRE (CHE GIOIA VIVERE) – 1961

Scénario : René Clément, Leonardo Benvenuti et Piero de Bernardi **Dialogues :** Pierre Bost **Photographie :** Henri Decaë **Montage :** Franco Villa **Musique :** Angelo Lavagnino **Production :** franco-italienne

Avec Alain Delon (Ulysse Ceconato), Barbara Lass (Franca Fossati), Gino Cervi (Olinto Fossati), Rina Morelli (Rosa Fossati), Carlo Pisacane (le grand-père Fossati), ...

Ulysse, orphelin de son état, est engagé par les fascistes pour retrouver l'imprimerie qui édite des tracts anarchistes. Mais ladite imprimerie est celle de la famille Fossati qui recueille Ulysse. Le jeune homme tombe sous le charme de la fille de la famille qu'il cherche à séduire à tous prix, allant jusqu'à se faire passer pour celui qu'il n'est pas.





LE JOUR ET L'HEURE – 1963

Scénario : André Barret, René Clément et Roger Vailland **Dialogues :** Roger Vailland **Photographie :** Henri Dacæ **Montage :** Fedora Zincone **Musique :** Claude Bolling **Production :** franco-italienne **Avec** Simone Signoret (Thérèse Dutheil), Stuart Whitman (Allan Morley), Michel Piccoli (Antoine Leriche), Geneviève Page (Agathe Dutheil), Pierre Dux (Le commissaire Marboz), Catherine Azoulai (Charlotte), ... Alors qu'elle rentre chez elle, dans un Paris occupé, Thérèse se rend compte que le camion de son ami transporte des aviateurs alliés. Elle s'éprendra de l'un d'eux, Allan, et quittera sa petite vie bien rangée pour traverser la France et tous ses dangers.

LES FÉLINS – 1964

Scénario : René Clément, Pascal Jardin et Charles Williams d'après *Joy House* de Day Keene **Photographie :** Henri Decaë **Montage :** Fedora Zincone **Musique :** Lalo Schiffrin **Production :** France **Avec** Alain Delon (Marc), Jane Fonda (Melinda), Lola Albright (Barbara), ... Marc est poursuivi par une bande d'hommes qui en veulent à sa vie. Il croise alors la route de Melinda et Barbara qui font de lui leur chauffeur avant de se l'appropriier totalement, et le reclure dans leur mystérieuse demeure dans laquelle Marc croit être à l'abri, dans un premier temps seulement.

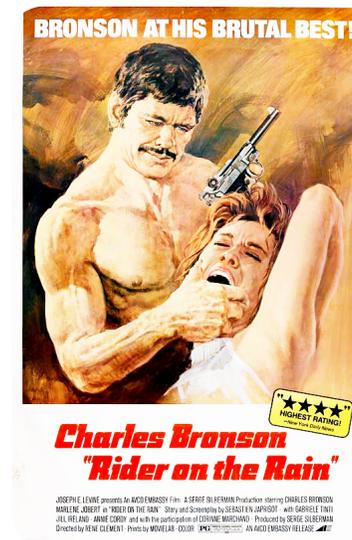


PARIS BRÛLE-T-IL? – 1966

Scénario : Gore Vidal et Francis Ford Coppola d'après le livre de Larry Collins et Dominique Lapierre **Photographie :** Marcel Grignon et Jean Tournier **Musique :** Maurice Jarre **Production :** franco-américaine **Avec** Orson Welles (le Consul Nordling), Alain Delon (Jacques Chaban-Delmas), Kirk Douglas (General Patton), Michel Piccoli (Edgard Pisani), Anthony Perkins (U.S. Sergeant), Simone Signoret (la patronne du café), Jean-Paul Belmondo (Pierrelot), ... La libération de Paris ou l'histoire de la sauvegarde de la Capitale que les nazis devaient détruire à leur départ.

LE PASSAGER DE LA PLUIE – 1970

Scénario et dialogues : Sébastien Japrisot **Photographie :** Andreas Winding **Musique :** Francis Lai **Production :** franco-italienne **Avec** Marlène Jobert (Mélie), Charles Bronson (Dobbs), Annie Cordy (Juliette), Jean Gaven (Toussaint), Gabriele Tinti (Tony), Ellen Bahl (Madeleine Le Goff), ... Mélie tue en état de légitime défense un intrus en sa propre maison. Elle fait pourtant tout pour dissimuler le meurtre. Elle se trouve alors aux prises à un enquêteur américain, Dobbs, tandis que la police française ne soupçonne en rien la jeune femme. Mélie et Dobbs jouent au chat et à la souris, là où l'américain recherche une chose dont la jeune femme n'a même pas idée.





LA MAISON SOUS LES ARBRES – 1971

Scénario : Sidney Buchman, Eleanor Perry, René Clément et Daniel Boulanger d'après **The Children are gone** d'Arthur Cavanaugh **Photographie :** Andreas Winding **Montage :** Françoise Javet **Musique :** Gilbert Bécaud **Production :** franco-italienne **Avec** Faye Dunaway (Jill), Frank Langella (Philip), Barbara Parkins (Cynthia), Raymond Gérôme (Le commissaire), Karen Blanguernon (Lucy Hansen), ... Jill, dont le couple bat de l'aile, doit subir l'enlèvement de ses deux enfants. Les mystérieuses disparitions lui permettront d'ouvrir les yeux sur son conjoint.

LA COURSE DU LIÈVRE À TRAVERS LES CHAMPS – 1972

Scénario : Sébastien Japrisot d'après **Black Friday** de David Goodis **Photographie :** Edmond Richard **Montage :** Roger Dwyre **Musique :** Francis Lai **Production :** franco-italienne **Avec** Jean-Louis Trintignant (Tony), Robert Ryan (Charley), Aldo Ray (Mattone), Lea Massari (Sugar), Jean Gaven (Rizzio), ... Tony, traqué par une bande de gitans, se réfugie à Montréal. Témoin d'un règlement de compte, il est séquestré par un groupe de malfrats qui le font progressivement entrer dans leur gang.



LA BABY-SITTER – 1975

Scénario : René Clément, Nicola Badalucco et Mark Peploe **Photographie :** Alberto Spagnoli **Montage :** Christiane Lack **Musique :** Francis Lai **Production :** franco-italo-germanique **Avec** Sydne Rome (Ann), Maria Schneider (Michèle), Robert Vaughn (Stuart), ... Vivant difficilement de petits rôles au cinéma, Ann, aidée de Lotte et Stuart, décide un jour de kidnapper le petit garçon de l'homme dont elle fut autrefois la maîtresse.



Comment utiliser la revue interactive ?

L'icône  (en haut à gauche dans Acrobat Reader) vous permet d'accéder à tous les articles de la revue.

DOSSIER RENÉ CLÉMENT

- Au fil de la liberté P.6
- Au-delà du romantisme P.12
- Le Talentueux Mr. Clément P.17
- La parenthèse enchantée P.22
- Leur monde P.28
- Les critiques et René Clément P.32
- Clément par lui-même P.36
- Filmographie P.39

Chacun des titres vous permet d'accéder à l'article en question

SOMMAIRE

AIDE



Cliquez sur la zone désirée pour y accéder



A suivre...