ROBERT DE NIRO

LE DERNIER NABAB

THE LAST TYCOON

D'APRES LE ROMAN INACHEVE DE F. SCOTT FITZGERALD

UN FILM DE SAM SPIEGEL ET ELIA KAZAN D'APRES "LE DERNIER NABAB" DE F. SCOTT FITZGERALD AVEC ROBERT DE NIRO
TONY CURTIS ROBERT MITCHUM JEANNE MOREAU JACK NICHOLSON DONALD PLEASENCE RAY MILLAND DANA ANDREWS
REALISE PAR ELIA KAZAN PRODUIT PAR SAM SPIEGEL SCENARIO HAROLD PINTER

Copyright©1976 Gelderse Maatschappij N.V. All Rights Reserved

Monroe Stahr est directeur de production d'un important studio d'Hollywood. Depuis la mort de sa femme, il s'est lancé à corps perdu dans le travail, et un jour, sur un plateau, il rencontre son sosie en la personne de Kathleen. Il lui arrache un rendez-vous et passe la nuit avec elle mais au matin elle a disparu.

FICHE TECHNIQUE

RÉALISATION
ELIA KAZAN
SCÉNARIO
HAROLD PINTER
d'après le roman inachevé
de **F. SCOTT FITZGERALD**
PHOTOGRAPHIE
VICTOR J. KEMPER
MUSIQUE
MAURICE JARRE
MONTAGE
RICHARD MARKS
SON
BARBARA MARKS
RONALD POORE
ROBERT REITANO
WINSTON RYDER
DÉCORS
JERRY WUNDERLICH
GENE CALLAHAN
PRODUCTION
ACADEMY PICTURES CORPORATION
PARAMOUNT PICTURES

INTERPRÉTATION

MONROE STAHR
ROBERT DE NIRO
PAT BRADY
ROBERT MITCHUM
BRIMMER
JACK NICHOLSON
CECILIA BRADY
THERESA RUSSELL
KATHLEEN MOORE
INGRID BOULTING
RODRIGUEZ
TONY CURTIS
DIDI
JEANNE MOREAU
BOXLEY
DONALD PLEASENCE
FLEISHACKER
RAY MILLAND
RED RIDINGWOOD
DANA ANDREWS

ÉTATS-UNIS - 1976 - 2H03

Copies numériques
Couleur / Noir et blanc
1.85 - mono

PRESSE

Etienne Lerbret
Tel. : 01 53 75 17 07
etiennelerbret@orange.fr

ELIA KAZAN À PROPOS DU *DERNIER NABAB*

Il est intéressant de vous voir aux prises avec un scénario de Pinter, car a priori vos tempéraments paraissent très différents.

Je me suis très bien entendu avec lui. Mais vous savez, dans mes romans, — et même dans mes films — j'ai tendance à surcharger, il y a trop de matière. J'admirais la capacité de Pinter d'aller droit à l'essentiel, de sous-entendre les choses, de les suggérer. Et ce qui m'a stimulé, c'était de travailler avec un écrivain différent de tous ceux avec qui j'avais collaboré jusque-là, et différent de moi-même. Ce qui m'attirait, c'est que je ne pouvais prévoir ce que serait notre collaboration, et j'y ai pris beaucoup de plaisir. Je n'aime pas me répéter et c'est ce qui m'a plu dans l'entreprise. On m'avait proposé *Les Hommes du Président* mais j'avais l'impression d'avoir déjà fait des films de ce genre. Tandis que *Le Dernier Nabab*, c'était un défi, un film sur un personnage essentiellement américain, mélange d'homme d'affaires et de héros romantique. Et je trouvais le travail de Pinter remarquable ; il avait en particulier résolu le problème de la fin puisque, vous le savez, le roman est inachevé. C'est un excellent scénario et plus vous voyez le film, plus c'est évident.

D'une autre façon vous êtes l'antithèse de Fitzgerald et de son romantisme. Il se projette dans Monroe Stahr, personnage capable de créer du rêve et de rêver, mais dans sa vie privée incapable d'affronter la réalité. Alors que dans vos films il y a de votre part une recherche de la réalité, une volonté de dissiper les faux-semblants, les illusions.

C'est cela qui m'attirait. Montrer que cet homme ne pouvait se mesurer au réel alors qu'il le devrait. Montrer qu'il y avait là un défaut dans sa cuirasse, qu'il y a une erreur dans sa conception romantique de la vie. Quand cette femme qui au départ est un rêve pour lui devient un individu réel, avec ses problèmes, ses besoins, il ne sait que faire.

Une des dernières notes de Fitzgerald pour son livre inachevé est : « L'action, c'est le personnage ». On pourrait dire inversement que dans vos films le personnage est l'action !

Pour moi toute action doit venir des personnages, les personnages doivent créer l'action. Je ne crois pas à l'action qui n'a pas de rapport avec les personnages. La tragédie doit naître du personnage central. Et dans ce film la tragédie vient de ses défauts, de son inadéquation. (…)

Vous avez refusé de recréer l'atmosphère des années 30 avec des chansons, des vignettes pittoresques, etc. C'est un film d'époque qui, curieusement, est aussi peu daté que possible.

C'est exactement ce que nous voulions. J'ai dit à Spiegel : *« Ne faisons pas dans la nostalgie »*. Tout le monde en a assez. De plus, si notre personnage central, cet homme d'affaires entreprenant et romantique à la fois, continue à avoir un sens pour nous aujourd'hui, minimisons le contexte. J'ai commencé par recréer l'ambiance avec ce morceau de film de gangster style Warner et quelque costumes puis, très vite, on n'a plus le sentiment d'une période particulière. C'est dans ce sens que j'ai travaillé avec le décorateur Gene Callahan qui avait déjà été mon collaborateur pour *La Fièvre dans le Sang*, *America, America* et *L'Arrangement* et avec la costumière Anna Hill Johnstone qui est l'une de mes plus vieilles complices. J'ai toujours attaché beaucoup d'importance aux décors qui, pour moi, disent déjà l'histoire. Par exemple, je voulais faire contraster le bureau de De Niro et celui de Mitchum. Dans celui de De Niro tout devait être tranquille, doux, calme et méditatif, car il est malade. Et derrière lui, le portrait de sa femme. Mitchum, par contre, joue un personnage plein de vitalité, de force et j'ai eu l'idée de mettre un portrait de lui car il travaille à sa propre gloire. C'est le bureau d'un homme actif, bruyant, vigoureux. Je voulais aussi, dans le bureau de Stahr, une grande profondeur, si bien qu'on le voit à une grande distance quand il est sur le canapé. Nous n'avons pas fait de plans, car ce n'est pas nécessaire avec Callahan, mais parfois je faisais des dessins que je lui montrais. (...)

La distribution utilise les références qu'apporte chaque interprète.

Nous parlons d'un passé devenu mythologique, qui est, dans nos mémoires, plus grand que nature. Aussi Spiegel et moi avons-nous essayé de mettre des stars, car elles appartiennent à ce monde. Il est utile d'avoir Dana Andrews dans le rôle d'un metteur en scène déchu, car le spectateur a le sentiment qu'il a traversé toute cette période. Et le personnage interprété par Nicholson au contraire, est nouveau dans ce monde, comme Nicholson l'est, relativement aux autres acteurs, dans la réalité hollywoodienne d'aujourd'hui. Mitchum est imposant, coriace ; il correspond aux producteurs de l'époque (Thalberg n'était pas représentatif). Ils venaient de la distribution, il étaient très durs en affaire, ils avaient des rapports avec les gangsters, ils s'opposaient aux syndicats, ils mangeaient beaucoup, ils allaient à la chasse. D'où l'idée d'opposer à ces hommes deux jeunes actrices nouvelles car la femme est plus attirante, plus mystérieuse lorsqu'elle est inconnue. J'ai mis beaucoup de temps à trouver l'interprète de Cecilia, j'ai vu cinquante ou soixante comédiennes. Pour Monroe Stahr, De Niro me paraissait l'idéal. Il a perdu douze kilos pour jouer le rôle et il paraît frêle parce qu'il était affaibli en commençant le tournage. On voyait les os de son visage. Bien qu'il soit italien, il ressemble dans le film à un intellectuel juif. De toute façon, il appartient à une minorité et il vient des rues de New York, comme Thalberg et comme le personnage de Fitzgerald. J'ai aussi suggéré Jeanne Moreau à Spiegel car je l'ai toujours admirée et elle me semblait parfaite pour le rôle.(…)

Comment avez-vous travaillé avec De Niro ?

J'ai eu la chance que De Niro ait commencé à jouer dans un film de Mike Nichols écrit par Neil Simon, mais que, à la suite d'un désaccord, le tournage ait été interrompu. Nous n'arrêtions pas de retarder *Le Dernier Nabab* car je le voulais à tout prix. Le voici soudain disponible. Nous avons eu quatre semaines d'improvisation et de travail ensemble. Il avait un grand carnet sur lequel il notait tout ce que je lui disais. De Niro, qui est très intelligent, n'est pas un intellectuel. Il n'est pas méditatif. Il n'a pas d'expérience des affaires. Il ne cache pas ses opinions, au contraire, il est instinctif et réagit spontanément. Il a donc fallu qu'il devienne Monroe Stahr progressivement et c'est à cela que servirent les improvisations. De plus, il n'avait jamais joué de scènes romantiques comme on en trouve dans ce film, et il les jouait avec des actrices inexpérimentées. Il a donc fallu qu'ils se connaissent et, au moment du tournage, ils ont joué les scènes très naturellement. Je me méfie des acteurs qui prennent tout en note. Ce n'est le plus souvent qu'un exercice d'écriture qui n'apparaît pas dans leur travail. Mais tout ce que j'ai dit à Bobby se retrouvait plus ou moins dans son jeu. De plus, ce n'est pas une star comme Cagney ou Bogart, mais plutôt un interprète comme Paul Muni ou Laurence Olivier ou même Brando. C'est pourquoi il accorde une importance extrême à tous ces détails extérieurs que négligent la plupart des acteurs : les vêtements qu'il porte, la façon dont il s'assoit ou marche, son comportement. Il se préoccupait de tout: ses boutons de manchettes ou encore ses lunettes (il a fait son choix entre soixante paires au risque de rendre Spiegel fou). Et il avait raison car il voulait que sa transformation soit parfaite et ses scrupules quant à chaque détail étaient justifiés. (…)

Kazan par Kazan, entretiens avec Michel Ciment - Ramsay Poche Cinéma - 1985

« De ce monde hollywoodien et de ses dédales, de ce lieu magique qu'est un studio, de cette alchimie bizarre, de cette conjonction d'intérêts financiers et d'ambitions artistiques que suscite la fabrication d'un film, Elia Kazan qui, lui aussi, est enfant du sérail, donne une image à la fois mythique et réaliste, d'une justesse rare. »

Jean de Baroncelli - *Le Monde* - 1977

DES ADIEUX AU CINÉMA

Le Dernier Nabab est un film complètement à part dans l'œuvre de Kazan. Après deux échecs commerciaux terribles (*L'Arrangement*, *Les Visiteurs*), Kazan se retrouvait dans une impasse et dans l'obligation d'abandonner momentanément des projets plus personnels. *Le Dernier Nabab* est le seul film de Kazan qui ne soit pas un projet original (Mike Nichols devait à l'origine adapter le film) et où il hérite d'un scénario signé Harold Pinter, adapté de *The Last Tycoon*, dernier roman, inachevé, de Fitzgerald. Du coup, on ne retrouve ni la violence physique ni l'émotion exacerbée de ses films précédents. Quant aux scènes d'amour, habituellement très marquées, elles sont aussi édulcorées que les films produits par Monroe Stahr, le producteur prodige inspiré d'Irving Thalberg à la tête d'un studio dans les années 30. Curieusement, *Le Dernier Nabab* n'a aucune valeur documentaire, il ne s'agit pas d'un regard sur Hollywood, et Kazan se moque royalement de la sociologie ou de la mythologie liée à son sujet. Plus qu'une étude du pouvoir et des rapports de force entre producteurs, employés, stars et actionnaires d'Hollywood, le film est un poème élégiaque sur un homme malade, atteint par la limite d'âge, alors qu'il n'a même pas 40 ans, sabordant peu à peu le pouvoir qu'il possède pour se réfugier dans une nostalgie dont la naïveté est vouée à l'échec. Il n'y a rien de flamboyant dans les scènes entre Robert De Niro et Ingrid Boulting, la fille dont il tombe désespérément amoureux, mais chaque regard, chaque hésitation, chaque geste suggère une immense complexité, mettant en valeur une amertume et une mélancolie propres à chacun des deux personnages. Dans sa séquence finale, qui ne doit rien au roman de Fitzgerald, on voit Monroe Stahr s'éloigner dans une allée du studio pour s'engouffrer dans un hangar sombre et immense. Cette séquence était décrite par Kazan lui-même comme celle de ses adieux au cinéma. Elle s'impose aussi comme le pendant de *La Fièvre dans le sang*, prolongeant un des thèmes favoris de Kazan : recapturer une splendeur, Hollywood en l'occurence, que plus rien ne saura ramener.

Samuel Blumenfeld - *Les Inrockuptibles* - 1995

SORTIE LE 22 JANVIER 2014

Photos et dossier de presse téléchargeables sur www.acaciasfilms.com