



PARAMOUNT PICTURES PRÉSENTE UNE PRODUCTION ROBERT CHARTOFF-IRWIN WINKLER UN FILM DE KAREL REISZ

LE FLAMBEUR

(THE GAMBLER)



AVEC PAUL SORVINO LAUREN HUTTON ÉCRIT PAR JAMES TOBACK
PRODUIT PAR IRWIN WINKLER ET ROBERT CHARTOFF
RÉALISÉ PAR KAREL REISZ MUSIQUE JERRY FIELDING

© Paramount Pictures. Tous droits réservés. **Alcides Baroni**

SPi

Les Acacias

SENS CRITIQUE

FEASER

Télérama

A VIACOM COMPANY

LES ACACIAS ET PARAMOUNT PICTURES PRÉSENTENT

LE FLAMBEUR

THE GAMBLER

Etats-Unis - 1974 - 1h51

AU CINÉMA LE 12 JUIN

DISTRIBUTION

LES ACACIAS

63 rue de Ponthieu

75008 Paris

Tel : 01 56 69 29 30

acaciasfilms@orange.fr

PRESSE

BOSSA NOVA / Michel Burstein

32 Boulevard Saint Germain

75005 Paris

bossanovapr@free.fr

Tel : 01 43 26 26 26

Dossier de presse et photos téléchargeables sur www.acaciasfilms.com



SYNOPSIS

Axel Freed, professeur de littérature, est prisonnier de sa passion pour le jeu. Après une nuit désastreuse, il perd 44 000 dollars qu'il doit rembourser au plus vite auprès des malfrats qu'il fréquente. Affolée, sa mère lui prête la moitié de sa dette qu'il s'empresse aussitôt de doubler lors d'une virée à Las Vegas, et de perdre, en cumulant des paris suicidaires...

LE POINT DE NON-RETOUR

Comme pour *La Force des ténèbres* et *Les Guerriers de l'enfer*, l'histoire commence alors que le personnage masculin principal a déjà franchi le point de non-retour. Toback et Reisz ne cherchent pas à décrire comment on devient joueur mais comment on survit quand on est joueur. Dès les premières séquences, James Caan perd quarante-quatre mille dollars qu'il doit rembourser très rapidement : « *Pour dix mille ils vous brisent les mains, pour vingt mille ils vous défigurent* », explique-t-il à sa mère. Reisz s'est toujours méfié des héros. Dans *Samedi soir, dimanche matin* il transformait le révolté un peu trop exemplaire du roman d'Alan Sillitoe en victime. Ici, il va beaucoup plus loin avec l'aide de Toback qu'aucune audace ne semble effrayer (il le prouvera dans *Fingers*) et qui signe là l'un des grands scénarios de la décennie, acéré, perçant, véritablement dérangeant. Il n'essaie pas de racheter, d'appivoiser le personnage de Caan, dont l'entêtement suicidaire dépasse le stade de l'irresponsabilité pour devenir odieux, notamment quand il accompagne sa mère dans différentes banques où elle retire ses économies (un formidable moment de violence l'oppose à un James Woods déjà excellent en employé désinvolte). La dramaturgie récuse tout processus d'identification même dans l'histoire d'amour que Caan passe son temps à compromettre. La dernière scène, et la meilleure, qui l'oppose à Lauren Hutton, est aussi l'une des plus désagréables : il tente de la prendre de force. Comme elle reste de glace, il la jette contre le mur et sort. Tout se passe comme si le jeu avait tué toute sensibilité et le contraignait à rechercher des émotions de plus en plus fortes. Le dernier plan le montrera le visage lacéré, couvert de sang en train de se regarder dans une glace d'un hôtel minable, conclusion étonnante dans sa brutalité opaque, son émotion vertigineuse. (...) Il est évident que ce qui « l'accroche », c'est moins la fascination de l'échec que du danger, le goût de la compétition poussé à son point maximum. On peut voir dans *Le Flambeur* le digne pendant de *Né pour vaincre* de Passer, autre chronique de la drogue et du rêve américain, mais il nous paraît plus intéressant de comparer sa démarche, son hystérie froide et pourtant émotionnelle avec celle du *Grand chantage*, son énergie pessimiste avec celle de Boorman dans *Le Point de non-retour*. Au-delà des différences formelles, ces regards que posent sur l'Amérique trois metteurs en scène anglais se rejoignent, se complètent et se ressemblent : personnages murés dans leurs obsessions, leur solitude, errances dans ce désert d'âmes où nul rachat ne semble possible.

PROPOS DE KAREL REISZ

Le Flambeur est très différent, dans la forme, de mes films précédents : mais dans le fond je suis fidèle à ce que j'ai toujours fait ; je me suis attaché à faire le portrait d'un personnage et d'un seul personnage. C'est un film de tension qui prend la forme d'un mélodrame. Je me suis surtout intéressé à créer une sorte de suspense en faisant connaître et découvrir progressivement le caractère du personnage. Les films d'action peuvent ainsi devenir des fables morales. J'ai toujours cherché à donner à mes films le style qui correspond à ce qu'expriment mes personnages. Ce flambeur est un violent qui se contient. D'où la forme mélodramatique de ce film qui fonctionne, à la fois comme un film d'action et comme l'étude d'un personnage précis : celle d'un joueur invétéré.

Propos recueillis par Louis-Marie Barbarit – *Télérama* - 5/03/1975

Le Flambeur est un film très new yorkais, mais son thème est, en fait, le même que celui de *Samedi soir, Dimanche matin*. Seulement le héros, cette fois est épris - pas de façon rationnelle - d'une sorte de conception dostoïevskienne de la liberté existentielle. Dans la forme, c'est un thriller américain.

Entretien avec Jean Grissolange - *Jeune Cinéma* - 1979



ENTRETIEN AVEC JAMES TOBACK

Karel Reisz nous a dit que la première version du *Flambeur* était un texte d'une soixantaine de pages, quasi documentaire. Était-ce votre premier scénario ?

J'avais déjà écrit un script. Jakob Brackman, qui avait écrit *The King of Marvin Gardens* et qui était un ami d'Arthur Penn, me téléphona un jour en me disant que si nous rédigeons ensemble un scénario à partir des histoires que je lui avais racontées et que j'avais vécues, Penn pourrait bien le porter à l'écran. Nous avons rencontré ensemble Arthur Penn qui nous donna, je crois, deux mille cinq cents dollars à chacun pour écrire *The Shade Below*, d'après certaines de mes expériences à New York. Nous sommes allés travailler à la Jamaïque dans la plantation de mon ex-épouse, mais Brackman ne voulait rien faire et nous nous sommes disputés. J'ai finalement écrit seul le scénario, mais j'avais perdu mon contact avec Penn et cela n'a abouti à rien. C'était une série d'aventures picaresques et obscènes d'un personnage à New York. Cela manquait de construction, mais j'en ai utilisé certains épisodes pour *Le Flambeur*. Dans les deux cas j'essayais d'opposer la vision idéalisée, romantique, légèrement ridicule qu'avait un personnage de lui-même et le désir qui le poussait à la dérive, à mener une vie marginale. En un sens donc *Le Flambeur* vient de ce premier scénario. Et il est vrai qu'à l'origine *Le Flambeur* était presque un document sur le jeu. En travaillant pendant six mois avec Karel Reisz, j'ai trouvé la cohésion, la structure du film. Maintenant *Le Flambeur* possède son rythme, il suggère, il promet et finalement il offre. Mon premier scénario ne faisait qu'offrir. Tout était rapide et brut. C'est vraiment l'insistance de Karel qui est arrivée à ce résultat et c'est la seule fois de ma vie, je crois, que j'ai soumis ma volonté à celle de quelqu'un d'autre. J'aime énormément Karel Reisz, et ce fut un très bon exercice pour moi que d'écrire un scénario à partir de mon propre travail, qui soit à l'opposé de ce que me dictait mon instinct. C'était comme développer des muscles dont je ne m'étais jamais servi.

La sensibilité de Reisz - proche de l'Europe centrale - ne devait pas vous être étrangère, puisque vous étiez marqué par la culture viennoise.

C'était un lien entre nous. Nous avons beaucoup parlé de ma gouvernante. Lorsqu'il me parlait de sa vie à Prague, cela me rappelait beaucoup de choses qu'elle m'avait racontées. Karel est très réservé. Il a une très riche expérience, qui est quasiment subconsciente, qui pousse vers le conscient, le dirige sans jamais apparaître au grand jour. Je pense que ce qui l'attirait en moi, c'est qu'à l'époque surtout, je n'étais qu'explosion, j'étais son contraire. Ce fut une collaboration très intéressante. Et aussi, nous avons beaucoup de sympathie l'un pour l'autre, nous aimions bavarder ensemble, nous retrouver, ce qui est important.

Comment travailliez-vous ensemble ?

Nous parlions pendant deux semaines, huit heures par jour, et ensuite j'allais écrire pendant un mois. Puis nous recommencions à discuter. Et ainsi de suite. J'ai écrit quatre ou cinq versions avec lui. Il n'écrivait pas vraiment, mais il discutait chaque détail et à la fin ce fut autant son scénario écrit à travers moi que mon propre scénario. Et en fait le choix de l'acteur fut la dernière manifestation de la vision qu'il avait de l'histoire. Mon choix s'était porté sur Bobby De Niro qui était un vieil ami à moi et qui venait à mes cours au City College. Karel a préféré Jimmy Caan que j'aime beaucoup et qui accomplit des choses remarquables, dans le film, mais qui est un acteur totalement différent de De Niro. Cette décision, peut-être plus encore que les changements de scénario, font du *Flambeur* le film de Reisz.

Maintenant que nous avons vu *Fingers*, il est curieux de constater à quel point les deux films sont liés, ne serait-ce que par cette impulsion romantique constamment mise à distance par la lucidité.

C'est ce que Karel et moi avons en commun. Nous étions intéressés par les extrêmes du comportement humain, que ce soient les obsessions, les perversions, la volonté, le rêve. Et toujours présents dans la peinture de ces extrêmes, un commentaire critique, et le refus devant les expériences les plus irrationnelles de renoncer à l'exercice de la raison qui peut les moquer, les contrôler, les saper.

Il est rare qu'un intellectuel soit le héros d'un film américain.

Beaucoup de gens ne pouvaient pas croire qu'un tel personnage pût exister, qu'un professeur fût mêlé au milieu. Ceux qui ne connaissaient aucun des deux mondes pensaient que c'était un procédé purement littéraire. Mais certaines personnalités intéressantes que j'ai connues ont vécu simultanément ces deux types d'expériences. Je suis attiré par les êtres qui ont un conflit en eux-mêmes, qui accomplissent des actions apparemment incompatibles. Je ne sais pas à quel point cela est lié à la chimie de notre cerveau, à sa séparation en lobes, mais je sais que lorsque que quelqu'un est prisonnier de cette dualité dans sa vie, et dans sa pensée, c'est à la fois dangereux et excitant, et c'est très difficile d'en revenir. Le danger, c'est évidemment de tomber dans la schizophrénie.

On retrouve dans *Le Flambeur* et dans *Fingers* les mêmes éléments : le héros auto-destructeur, la mère, l'ami noir, la Mafia, la maîtresse, etc..

Oui, c'est ce qui a occupé toute ma vie. J'ai par exemple toujours été prêt à tomber amoureux et à tout donner à la femme que j'aimais. Ces deux films sont très proches et sont issus de la même sensibilité. En un certain sens, je ne suis pas capable - et ne serai peut-être jamais - si tant est que cela me soit possible - d'explorer un monde que je ne connais pas de première main pour le rendre crédible. De toute évidence, cela a été accompli par beaucoup de romanciers et de cinéastes, mais cela ne m'attire pas et je ne m'en sens pas capable. Et comme j'ai assez vécu pour nourrir une dizaine d'autres films, peut-être dois-je attendre d'avoir quarante-cinq ou cinquante ans avant de m'inquiéter de cette limitation ! En tout cas, il y a toujours un modèle dans la vie pour chaque personnage que j'ai créé. Le scénario du *Flambeur* par exemple est nourri progressivement de mes expériences : dans la première version, l'enseignement n'était qu'un élément secondaire de sa vie. Tous les personnages intéressants appartenaient au monde du jeu. La mère, le grand-père furent développés en collaboration avec Karel Reisz. C'est lui - en m'entendant parler de mon grand-père - qui m'a poussé à l'introduire dans le film. Il y a une remarque que vous faites sur mes deux personnages et avec laquelle je ne suis pas d'accord, c'est quand vous parlez d'eux comme auto-destructeurs. L'idée c'est qu'Axel dans *Le Flambeur* (ou Jimmy dans *Fingers*) pousse son expérience jusqu'à une limite extrême, frôle le désastre et compte en réchapper. Arriver au plus près de l'anéantissement sans en être victime. Pour eux, vivre pour survivre manque de sel ; il faut s'imposer des risques. Il y a du danger à inventer ce type de personnage. La plupart des gens se préoccupent avant tout d'avoir de quoi manger et où dormir. Si vous créez des héros qui considèrent cela comme acquis, et dont la principale occupation est de se mettre dans une situation dangereuse, vous prenez le risque de rendre furieux tous les spectateurs dont le but est exactement à l'opposé. Je ne parle pas tellement des gens qui ne mangent pas à leur faim. Mais des petits-bourgeois qui sont heureux d'avoir un métier, d'être critique au New York Times ou garçon de café, qui prennent une assurance-vie, achètent une voiture ou un logement à crédit, pour qui tout est planifié. Ils se mettent en colère contre un personnage qui leur dit que leur vie manque de piment, d'ambition, d'intérêt. Certains qui mènent ce genre de vie régulière sont intéressés par ces films car c'est une façon pour eux d'avoir des expériences par procuration. D'autres ne le supportent pas.

Entretien avec James Toback par Michel Ciment - *Positif* - septembre 1980

À LA SORTIE DU FILM



Après de nombreux films sur l'alcoolisme ou la drogue, le cinéma américain semble privilégier ces derniers temps le jeu, la passion du jeu sous toutes ses formes : succédant au *California Split* de Robert Altman encore à l'affiche (et sous-titré *Les Flambeurs*), voici que nous arrive *Le Flambeur* (traduction littérale du titre original) de Karel Reisz. Mais il suffit d'évoquer les précédents films anglais du réalisateur (*Samedi soir, dimanche matin* ; *Morgan*) pour saisir ce qui a pu intéresser Reisz dans ce thème du jeu : une passion poussée jusqu'à l'obsession pathologique, et qui en arrive non plus à constituer un divertissement à l'existence, mais à se substituer à elle.

Dès lors, cartes, courses, paris, dés, roulette, machines à sous, tout est bon pour jouer sa vie à pile ou face : contre l'amour, contre les relations de famille, contre le métier, contre sa propre survie puisque, en l'occurrence, le héros se trouve pris dans l'engrenage de la mafia du jeu qui le menace physiquement. Semblable à certains types de drogués ou d'alcooliques, qui s'enfoncent délibérément dans leur vice, semblable aussi en un sens à Don Juan qui court de conquête en conquête pour ne rien posséder vraiment et comme pour défier le sort, châtement divin ou autre, le joueur de Reisz est un homme parfaitement conscient qui, à un moment donné de sa vie, a choisi de détruire le cours trop bien réglé de son quotidien et, à travers cette destruction, de se détruire lui-même. « *Tu aurais pu faire des placements de père de famille* » dit le bookmaker au joueur mais, réplique celui-ci, que serait l'attrait du jeu sans la peur de perdre ?

Cette fascination jusqu'à l'angoisse, ce vertige qui est comme le miroir de la mort que l'on provoque par crainte d'être surpris par elle, le film de Karel Reisz le fait ressentir comme rarement on l'avait fait auparavant depuis Dostoïevski. Il rappelle opportunément que nous avons affaire à un grand cinéaste.

Guy Braucourt - *Les Nouvelles Littéraires* - 3 mars 1975

Cette explosion de violence [dans la scène finale] est le climax nullement gratuit d'une œuvre où sont remises en question les valeurs d'une société fondée sur la morale du succès, où le mérite se concrétise plus que jamais par la rapidité et l'ampleur des gains, le coup de poker permanent. La passion du jeu devient le microcosme d'un malaise plus général, d'ordre presque métaphysique, bien qu'il soit parfaitement situé dans le temps et l'espace : derrière le thriller classique, le suspense accumulé, se profile l'ambiguïté autodestructrice d'une Amérique minée par son propre goût du risque.

Au tout premier degré, *Le Flambeur* n'en est pas moins d'une limpidité, d'une efficacité dramatiques qui renouent avec la meilleure tradition hollywoodienne, sans rien sacrifier du contenu.

Louis Marcorelles - *Le Monde* - 11 mars 1975

KAREL REISZ, LE PEINTRE DE L'INSOUMISSION



Cofondateur avec Lindsay Anderson et Tony Richardson du Free Cinema anglais, Karel Reisz a souvent mis en scène l'individualisme forcené de personnages rebelles. Né en 1926 en Tchécoslovaquie, il débarque en Angleterre à l'âge de 12 ans juste avant l'invasion de son pays par les nazis : il sera le seul de sa famille à survivre à la Shoah. Après avoir servi dans la Royal Air Force pendant la guerre, il fait des études de chimie, puis se tourne vers la critique de cinéma au début des années 50. C'est à cette époque qu'il écrit *The Technique of film Editing*, petit manuel explorant toute la richesse du montage, encore lu aujourd'hui. En 1955, il coréalise avec Tony Richardson *Momma Don't Allow*, court métrage documentaire tourné dans un club de jazz. Cinq ans plus tard, il signe son premier long métrage, *Samedi soir et dimanche matin*, portrait d'un homme issu de la classe ouvrière qui refuse d'être le jouet du système.

Après avoir produit *Le prix d'un homme* (1963) de Lindsay Anderson, autre œuvre majeure du Free Cinema, il réalise le mélodrame *La force des ténèbres* (1964) où Albert Finney campe un psychopathe conservant la tête de l'une de ses victimes dans une boîte à chapeaux. Deux ans plus tard, Morgan brosse

le portrait décalé d'un artiste hostile au conformisme bourgeois, mais incapable d'adhérer à l'idéologie communiste de sa mère. Avec *Isadora* (1968), Reisz s'attaque à un autre personnage de rebelle – une femme, cette fois : la danseuse Isadora Duncan qui fréquenta les révolutionnaires russes au début du XXème siècle. Le cinéaste enchaîne avec *Le Flambeur* (1974), autour d'un prof d'université accro au jeu, et *Les guerriers de l'enfer* (1977), évocation d'un vétéran de la guerre du Vietnam qui, de retour au pays, découvre une Amérique en proie à la drogue et à la pornographie.

C'est en 1981 que Reisz connaît son plus grand succès avec *La maîtresse du lieutenant français*, adaptation d'un roman de John Fowles située au XIXème siècle. Meryl Streep y incarne une femme qui refuse de se plier aux conventions rigides de l'ère victorienne. En 1985, il tourne *Sweet Dreams*, biopic autour de la chanteuse de country Patsy Cline, et cinq ans plus tard, *Chacun sa chance* sur un scénario d'Arthur Miller, thriller qui laisse malheureusement le public indifférent. Karel Reisz se détourne alors du cinéma pour se consacrer au théâtre : ses mises en scène d'Ibsen et Pinter sont plébiscitées par la critique. Il disparaît en 2002.

Texte de Franck Garbaz

FICHE ARTISTIQUE

Axel Freed	James Caan
Billie	Lauren Hutton
Hips	Paul Sorvino
A. R. Lowenthal	Morris Carnovsky
Naomi	Jacqueline Brookes
Carmine	Burt Young
Jimmy	Carmine Caridi
One	Vic Tayback

FICHE TECHNIQUE

Réalisation	Karel Reisz
Scénario	James Toback
Photographie	Victor J. Kemper
Musique	Jerry Fielding d'après la <i>Symphonie N°1</i> de Gustav Mahler
Montage	Roger Spottiswoode
Costumes	Albert Wolsky
Décors	Philip Rosenberg
Producteurs	Irwin Winkler, Robert Chartoff



LES ACACIAS DISTRIBUTION

63, rue de Ponthieu

75008 Paris

Tel. 01 56 69 29 30 - acaciasfilms@orange.fr

WWW.ACACIASFILMS.COM