PALME D'OR
FESTIVAL DE CANNES 1971

JULIE CHRISTIE

ALAN BATES

Le Messager

(THE GO-BETWEEN)

UN FILM DE

JOSEPH LOSEY

positif

VERSION RESTAURÉE 4K

Les Acacias distribution
présente

Le Messager

(THE GO-BETWEEN)

Un film de
Joseph Losey

LIVRET ACCOMPAGNANT LA RESSORTIE EN SALLES

Les Acacias DISTRIBUTION

REVUS & corrigés

Synopsis

Vers 1900, Leo, un jeune garçon issu d'un milieu modeste, est invité par son camarade d'internat à venir passer les vacances d'été chez sa famille de l'aristocratie britannique. Il devient le messager entre la fille aînée de la maison, Marian, fiancée à un vicomte, et son amant, un fermier, Ted Burgess, tout en gardant le secret sur cette correspondance clandestine…

Édito

**« Le passé est un pays étranger :
on y fait les choses autrement qu'ici. »
— L.P. Hartley – *The Go-Between***

Le Messager est la troisième et dernière collaboration entre le dramaturge Harold Pinter et le cinéaste Joseph Losey (après *The Servant* – 1963 et *Accident* – 1967) et c'est sans doute leur film le plus bouleversant. Il y est toujours question de rapports de domination, de manipulation, mais ce qui change ici, c'est le point de vue adopté qui est celui de l'enfant, de l'innocent. La vie qui advient par le biais de ce regard si plein de vigueur permet au film de dépasser le formalisme et le concept pour gagner en souffle et profondeur, la Palme d'Or qui lui sera remise en 1971 confirmant l'universalité de ce récit d'apprentissage.

Ce que questionne *Le Messager* et qui en fait une œuvre si actuelle, c'est le mécanisme d'aliénation, la non prise en compte du consentement de l'enfant. Servant les besoins des adultes qui l'entourent, notamment ceux de Ted et Marian, qui organisent leurs rendez-vous galants grâce à lui, mais aussi utilisé par la mère, Mrs. Maudsley, et d'une façon plus légère par le duc de Trimingham, Leo cherche à comprendre ce dont il est question dans l'enjeu des messages.

L'enfant se trouve pris au piège d'une situation malaisante, comme la petite Maisie du livre d'Henry James, *Ce que savait Maisie*, utilisée elle aussi comme messagère entre ses deux parents séparés. L.P. Hartley, l'auteur du roman, suivait les traces d'Henry James et l'esprit de l'écrivain hante le film. Perdu dans ce monde d'adultes et ne pouvant se confier à son ami, frère de Marian, il ne reste à Leo que la magie pour lui redonner pouvoir sur les choses. Le film est ainsi plein d'étrangeté : les quelques zooms, les plongées et contreplongées triturent le réel. Pleine lune, soleil rouge, l'univers de l'enfant est plongé dans un monde aristocrate qui lui est étranger et son mental, pour le comprendre, se remplit de fantasmagorie.

Losey montre avec acuité la perversité et l'égoïsme des adultes et par le biais du Leo – vieil homme, rendra justice au Leo – enfant. Film mélancolique sur une vie prisonnière d'un été décisif, d'une modernité incroyable sur la place de l'enfant, *Le Messager* est une oeuvre importante sur l'innocence brisée et le passage du temps. Il montre avec précision comment un jeune être se retrouve si peu de chose face aux désirs des adultes. Et sa grandeur est d'accompagner au plus près son personnage en utilisant tous les moyens du cinéma pour rendre visible cette étrangeté des choses qui peut figer à jamais.

Nadine Méla, Les Acacias

Entretien avec Joseph Losey

PAR MICHEL CIMENT

Le livre *Le Messager* date des années 1950. Pourquoi depuis lors vouliez-vous tellement en faire un film ?

Le livre m'a beaucoup ému. Il me semblait dire beaucoup de choses sans les énoncer explicitement. Mais j'étais d'abord intéressé par la possibilité de présenter 1900 avec des plans presque subliminaux et non chronologiques du présent, avec des voix du présent sur le passé et des voix du passé sur le présent, si bien que ces lignes d'abord parallèles lentement se rencontrent, et à la fin le passé et le présent ne font qu'un. Je suis, comme vous le savez, préoccupé par le temps, et par le cinéma comme révélateur soudain de la signification de toute une vie de douze ans à soixante-dix ans, et par l'effet que ces quelques semaines vécues à l'âge de douze ans auront sur l'homme fait. Il y avait donc ces raisons, plus le fait que je pense que beaucoup de vestiges de la société de cette époque subsistent dans la société actuelle. Quoique la plupart des gens ne s'en rendent pas compte, rien n'est très différent. Bien sûr, le confort, la façon de vivre et l'ennui sont différents, mais pas la position de la femme, celle des serviteurs, celle de la classe qui travaille. C'est une maison de cent vingt-six pièces qui n'est inoccupée que depuis une vingtaine d'années. Il n'y a que vingt ans que l'on ne vit plus ce genre de vie dans cette maison !

À la fin du film, Marian dit à Leo que ce qu'il a vu, c'était de la beauté et du bonheur. Jusqu'au dernier moment cette femme se sent supérieure à lui et croit qu'il a été heureux de voir le bonheur des autres, alors que pour lui c'était de la souffrance.

Il m'intéresse de voir comment on comprend cette phrase, parce qu'elle peut être prise telle quelle, ou ironiquement, ou en termes purement psychologiques, parce que Marian croit à ce qu'elle dit, mais nous avons vu tout sauf du bonheur ; et il ne s'agit pas seulement de lui, mais d'elle, et de sa mère aussi, et de Ted, qui se suicide. Le scénariste et moi y avons mis une intention ironique, mais je suis sûr que certains prendront cette phrase au sens propre et penseront que c'est vrai.

On sent ici une sorte de catharsis. Quand le film se termine, quoique nous ayons souffert avec les personnages, nous n'avons pas cette sensation d'oppression de vos films précédents.

Je n'y ai pas pensé particulièrement, mais il y a catharsis, parce que ce garçon qui est maintenant un vieil homme a finalement compris ce qu'a été sa vie et remet les choses en place. Mais il n'y est pas arrivé avant ce qui est presque la fin de sa vie. C'est une catharsis tardive. Le vieil homme refuse finalement de se laisser utiliser, et peut-être ce temps parallèle donne-t-il une impression de soulagement, comme si c'était le garçon qui le faisait. Et bien sûr, *c'est* le garçon qui le fait, mais cinquante-cinq ou soixante ans plus tard.

Le vert est une couleur très importante dans le film, comme dans votre premier film [*Le Garçon aux cheveux verts*, 1948, *ndlr*]. Marian dit que c'est la couleur de Leo, elle lui offre un costume vert et une bicyclette verte ; est-ce le symbole de la jalousie, est-ce celui de la fidélité ?

Ou encore : « Les fruits verts donnent la colique » ! Ici, c'est le vert Lincoln, c'est le vert de Robin des bois, le vert de la chevalerie, du romantisme, c'est le vert de la campagne. Cela a été pris directement du livre et n'a donc aucune signification particulière pour moi. Je n'ai jamais fait de rapprochement avec *Le Garçon aux*

cheveux verts. Bien sûr, c'est d'une curieuse façon la même chose. Mais quand les autres garçons se moquent de lui en lui disant : « Tu es vert, ta couleur est le vert, c'est ce qu'a dit Marian », ce qu'ils disent en fait, c'est qu'il n'est pas sophistiqué, qu'il est un rustre, qu'il ne connaît pas le monde. C'est l'innocence, je crois.

Vous semblez aussi intéressé par un personnage introduit dans un monde où il se sent étranger, d'où l'importance du décor.

Évidemment, quand on amène n'importe quel personnage dans un monde qui lui est totalement étranger, ce que le monde lui fait, ce que lui fait au monde est montré sans qu'il soit besoin de l'expliciter. Mais il y a toutes sortes de différences, des différences économiques (le garçon est d'une classe moyenne ruinée, les autres d'une classe moyenne nouveau-riche), d'autres différences encore. Les manières sont les mêmes, mais leur interprétation pas – par exemple quand Leo pose des questions sur les manières à propos d'une histoire de duel. Et sa morale est différente, parce qu'il aime à la fois Ted le fermier et le vicomte Trimingham et la jeune fille, il les adore tous les trois, et ils sont en conflit, et il y a là une sorte d'amoralité, quelque chose de mauvais et dont il se sent responsable. Tout cela fait les différences dans cette société, ce que l'on voit à travers ses yeux et ceux du père, car ni Ted, ni Marian, ni Trimingham ne voient ce qu'ils infligent à l'enfant ; ils l'utilisent, l'aiment bien, mais ne voient pas qu'ils peuvent le blesser, le détruire. Le père, je crois, le voit ; et le garçon voit et ne comprend pas, et finalement comprend trop bien, et garde cela en lui pour le reste de sa vie.

Le roman ne traite pas de la même façon de ces deux niveaux, celui du passé et celui du présent.

En effet. Il y a un prologue, dans lequel le vieil homme revient dans sa propre maison, ouvre le coffre, y trouve son journal et commence à se souvenir. On raconte alors son passé, puis cela l'incite à retourner à l'endroit où cela a eu lieu, et il y a alors un épilogue très formel. Toute l'histoire dans le livre est donc un flashback. Ce n'était évidemment pas ce que je voulais faire dans le film. Mais

ce que je voulais serait beaucoup plus difficile à faire dans un roman. Ce serait possible, certains l'ont fait. James l'a fait, je pense, et Faulkner. Mais c'est une sorte de choses que le cinéma peut faire, et le cinéma est rarement utilisé dans des domaines qui lui soient propres et spécifiques. Et c'est ce qui m'intéresse. Ce qui est tragique pour moi, c'est que, malgré tout l'intérêt que suscite le cinéma, il est toujours entravé par les quelques personnes qui contrôlent le financement et la distribution, si bien qu'il y a peu de progrès dans le cinéma qui soient comparables à ceux qui ont lieu dans la musique, la peinture ou même la littérature.

Vous faites quelque chose de rare, c'est d'innover dans la tradition, comme Resnais. D'autres cinéastes, comme Godard, veulent détruire toute tradition. Pensez-vous que la nouveauté doive se faire à l'intérieur d'une tradition ?

Je crois que c'est bien préférable, c'est une façon d'éduquer le public au lieu de l'aliéner. Et je crois que le public s'éduque en ce qui concerne non seulement le contenu, mais aussi

la forme. Mais j'aimerais avoir la liberté d'être un peu plus impitoyable à l'égard des formes traditionnelles.

Ne croyez-vous pas que cela veut dire aussi qu'un véritable artiste ne peut pas créer sans avoir une tradition derrière lui ? À certaines périodes peut-être il y a rupture complète, mais peu à peu, d'une certaine façon, des liens renouent avec la tradition.

—

C'est le genre de généralisation auquel il ne faut pas se laisser aller. Je ne sais pas ; je pense que la chose la plus utile qu'a faite Godard a été de briser quelque chose, de fragmenter les choses. Je ne vois pas qu'il ait fait grand chose pour les rassembler ensuite dans un autre ordre, mais il a probablement aidé d'autres à le faire.

L'enfant est si bon acteur naturellement, et il est le plus souvent mauvais à l'écran. Vous avez déjà mis des enfants en scène. Comment concevez-vous en ce cas la direction d'acteurs et la façon de montrer l'enfant regardant les choses ?

—

Je ne pense pas que les enfants posent un problème différent, parce

que chaque acteur adulte aussi est différent des autres, travaille différemment, a besoin d'une sorte d'aide différente, ou n'a pas besoin d'aide, mais d'une caresse. Et il faut adapter son travail aux besoins de l'acteur. J'ai échoué quelquefois, rarement, mais j'ai eu de terribles échecs. Je n'ai pas de méthode rigide pour le travail avec les acteurs en général. Dans ce film, il y avait trois enfants, et chacun d'eux posait un problème complètement différent : Dominic Guard, qui joue Leo, était terriblement névrosé, terriblement nerveux, terriblement renfermé. Celui qui joue Marcus était très extraverti, sans aucun problème d'aucune sorte. Et l'autre, Simon, qui joue Denys, était juste au moment le plus crucial de l'adolescence. Ceux qui jouent Marcus et Simon n'avaient jamais joué auparavant. Dominic avait joué un petit rôle pendant une brève période au National Theatre, mais il n'avait aucune expérience du cinéma. C'était donc très différent ; mais deux choses m'ont énormément aidé, l'une c'est que les garçons, pour différents qu'ils soient, se sont merveilleusement entendus, ils s'aimaient vraiment bien ; il n'y a eu aucune querelle et ils se sont aidés mutuellement. L'autre, c'est que le film se passait presque entièrement dans cette maison, si bien qu'ils ne travaillaient pas vraiment. Ils pouvaient jouer au ballon, écouter des disques. C'était une famille, une communauté. Mais ce dont chaque enfant avait besoin particulièrement était différent. Il en va d'ailleurs de même avec tous les acteurs. Margaret Leighton n'avait pas besoin de la même chose que Julie Christie, par exemple.

L'enfant ici est un voyeur.

—

Tous les enfants sont des voyeurs. Celui-ci l'est davantage parce qu'on l'y force : personne ne lui parle, son ami est malade, cette société lui est étrangère ; les autres parlent sans gêne devant lui parce qu'ils le considèrent comme un meuble qui n'a aucun sentiment. Cela n'est pas vrai de Trimingham, qui le traite plus en adulte, et finalement Ted aussi. Peut-être au fond le traitent-ils tous un peu en adulte. Mais pourquoi cette question ?

Ne joue-t-il pas le rôle que l'on trouve dans les romans de James ou de Conrad, celui de l'intermédiaire, d'une sorte de narrateur, de réverbérateur ?

—

J'ai relu récemment James, et en particulier sa préface à un roman, *The Golden Bowl* : il n'a jamais, dit-il, raconté une histoire dont il soit lui-même le narrateur, il a toujours raconté du point de vue de l'un de ses personnages, mais d'un personnage assez peu déterminé, de façon que le personnage n'ait pas lui-même de vue positive. Et il pense que cela donne – je ne crois pas qu'il utilise ce mot – une espèce de distance. Mais c'est ce qu'il veut dire. Il met quelque chose entre lui et le lecteur.

Votre film entretient des rapports avec Lawrence, dans l'idylle de la jeune bourgeoise et du fermier par exemple. Il est étrange que l'étude de cette société amène à montrer ce genre de rapports.

—

Chez Lawrence, dans ce film et chez beaucoup d'autres, il est

clair que la femme n'avait alors – et c'est toujours en grande partie vrai – qu'une seule arme, le sexe. Si elle veut faire carrière, ou si elle veut avoir une vie stable, ou si elle veut vivre en marge, quelle que soit la vie qu'elle choisit, elle la réalise par le sexe, d'une façon ou d'une autre, qu'elle utilise sa sexualité ou qu'elle refuse de le faire. Je pense que la femme dans ce film est une révoltée. Je ne pense pas que le fermier lui paraisse attirant ou irrésistible au point de risquer sa propre sécurité : il représente une révolte. Elle se révolte d'abord je crois contre sa mère, parce que sa mère a vécu ce genre de vie et veut la forcer à faire de même. « Je n'ai pas épousé l'homme que je voulais épouser, tu épouseras un homme que tu ne veux pas épouser. »

Elle utilise aussi la sexualité pour faire de Leo son messager.

—

Mais bien sûr. En fait elle le séduit, et même par un contact physique, avec des baisers, des bagarres…

Ted et Marian utilisent les lettres comme un rituel amoureux : on n'a pas l'impression qu'elles leur soient quotidiennement indispensables.

—

Et Leo le leur dit bien : « Que faisiez-vous avant que j'arrive ? » La lettre rend la liaison plus excitante. Et ce n'est pas tant parce que le garçon comprend ce qui se passe ou voit leur liaison, mais parce que eux ont le sentiment d'être regardés, d'amener un tiers entre eux, et c'est bien plus excitant.

Comment avez-vous travaillé avec Michel Legrand ?

—

Je ne lui ai pas donné d'indications précises, je ne le fais jamais. Je lui ai présenté la situation et je lui ai dit ce qu'à mon avis la musique pouvait faire, et nous avons parlé longtemps des moments où il en fallait et des moments où il n'en fallait pas ; j'ai alors travaillé avec lui, avec la Moviola et le piano, mais ce fut surtout son idée d'avoir un thème très bref et treize variations. Ce fut aussi son idée que d'employer ce style presque classique. Il y a vingt-cinq instruments, surtout des cordes, une seule percussion et deux pianos. Ici la musique est très importante

stylistiquement, parce qu'elle commence et finit de façon arbitraire. Elle est aussi volontairement très forte : on ne peut pas dire que c'est de la musique de fond ; et elle crée quand elle s'arrête un silence d'une qualité spéciale. Je voulais que la musique soit obsédante, qu'elle soit une sorte d'énoncé supplémentaire des émotions de l'enfant. Mais je voulais aussi qu'elle soit clairement de la musique, pas un commentaire. Beaucoup de gens me disent qu'elle est trop forte ou trop arbitraire. Je ne le crois pas. Et j'ai essayé de ne pas l'utiliser là où tout est évident : par exemple je ne l'utilise pas quand il s'enfuit de la ferme.

Il y a quelques zooms dans ce film, mais on ne les remarque pas.

—

Il y a un plan dont je suis très fier, parce qu'il a été très difficile à réaliser. C'est une plongée, le soir, vers le couple sur la pelouse ; on remonte alors en haut de la maison et on voit les deux enfants au lit. C'était très important, parce que ce qui se passait en bas, les chants, les danses, les rires, l'élégance, était partie de la conscience de ce petit garçon qui est au lit avec son ami déjà endormi. Je ne pense pas que même des techniciens puissent se rendre compte qu'il y a là un zoom.

On a le sentiment que c'est un plan de la grue.

—

Mais aucune grue existante ne pourrait faire cela. L'autre zoom que j'aime beaucoup est celui pendant et après deux plans du garçon courant dans le parc aux cerfs. Cela est important pour moi. Là on voit que c'est un zoom, mais on n'y pense pas beaucoup, parce qu'il est important, pendant qu'il court, de le situer comme une petite silhouette tragique dans un immense paysage vide et beau. Ce qui en fait pour moi un moyen très utile est que l'on peut ainsi ajouter quelque chose aux rails ou à la grue. Dans la scène du restaurant, je montre d'abord toute la salle, puis j'approche jusqu'à n'avoir plus que les deux personnages. Il aurait été impossible d'approcher autant avec une dolly. Tout au long du plan à la dolly la caméra fait un zoom. Finalement on part d'un plan éloigné très large pour finir par un plan très rapproché des deux personnages. Cela rend le zoom très utile. Reprochez-vous à certains utilisateurs du zoom d'en faire un emploi trop arbitraire et de souligner qu'ils le font ? Vous savez, Godard, approuverait cela chez eux. De moi, il pourrait dire que j'utilise la dissimulation bourgeoise.

Certains plans dans le corps du récit sont presque subliminaux, par exemple ceux du cerf.

—

Le Norfolk est une étrange péninsule qui avance dans la mer du Nord. Elle ne ressemble à rien d'autre en Angleterre. C'est l'extrémité du monde. Ce fut autrefois une grande ville ferroviaire, car les trains transportaient les marchandises apportées par les bateaux. Les bateaux n'arrivent plus et les trains ne roulent plus. C'est un cul-de-sac. Cela ne mène nulle part. Autre chose m'a particulièrement frappé, c'est que même maintenant – et c'était sans doute beaucoup plus vrai alors, quand les trains roulaient, et j'ai mis quelques sifflements de trains —, c'est que c'était une région très sauvage, avec des perdrix, des grues, des oies sauvages, des cerfs. Tout cela entre dans la conscience du garçon, parce qu'il n'a jamais vu cela auparavant. J'ai essayé de ne pas le souligner, ce sont des plans très courts.

Il y a, plus encore que dans vos autres films, de la compassion pour vos personnages. Aucun n'est vraiment antipathique, même la mère.

—

La mère est très sympathique. À la fin du film, c'est Marian la moins sympathique, car, comme vieille femme, elle n'en sait pas plus sur elle-même qu'elle n'en savait étant jeune. Je suis heureux que vous ayez ressenti cela, car c'est ce que j'éprouve pour les gens et c'est ce que je veux montrer. Mais cela est parfois interprété comme de la froideur. Les gens ne sont pas bons ou mauvais, ils sont les deux à la fois, le fléau de la balance penche légèrement d'un côté ou de l'autre.

C'était votre deuxième film « historique » après Gipsy. Avez-vous eu à faire pour cela beaucoup de recherches ?

—

Je pense qu'il faut faire en sorte que les personnages ne portent pas des « costumes », mais les vêtements

de ce jour-là qui est *aujourd'hui* au moment où vous regardez le film. Cela ne m'a pas posé de problème. J'ai été beaucoup aidé par le Norfolk , parce que le Norfolk n'a pas changé. La maison était là, nous n'avons eu que peu de choses à modifier. La plupart des costumes sont d'époque ; on en a fait très peu d'autres. Et nous vivions tous dans cette maison. Ils portaient toujours leurs habits et ils jouaient et ils mangeaient en costume. Carmen Dillon est brillante, elle a retrouvé beaucoup de choses authentiques, les costumes, la bicyclette, les détails des cotillons, des *fire-crackers* ; ceux-ci, nous avons dû les refaire, car on n'en fabrique plus de semblables, mais tout était exact. Il faut qu'il en soit ainsi, car quand on a exactement la maison, les accessoires, les costumes, quelque chose peut naître alors. Non, je n'ai eu aucun problème. Dans ce film-ci, le seul détail inexact, ce sont les chevaux de la ferme, qui auraient dû être plus gros ; mais peu de gens peuvent le remarquer.

Le script est très précis. Quand Pinter écrit les indications de tournage, en avez-vous déjà parlé ensemble ?

—

Oui. D'autre part, quand il écrit par exemple « gros plan » ou tout autre détail technique, au moment de tourner je suis d'accord avec lui ou pas. C'est très souvent que nous en avons parlé ensemble, mais quelquefois pas. Par exemple, presque toutes les indications techniques de la partie de cricket, nous en avons longuement parlé, parce que ce qui était important dans la partie de cricket, c'était de développer l'antagonisme, la jalousie et les craintes des différents personnages, joueurs et spectateurs, la mère, le père, l'ami, le frère de l'ami, Ted, Marian, les villageois d'un côté, les châtelains de l'autre. Mais, bien que tout ait été soigneusement prévu, certaines choses ont été modifiées au tournage, principalement ce qui concerne le cricket, parce que Harold avait mis trop de détails (lui joue au cricket), et c'était inutile.

Il semble y avoir un énorme travail sur le son, particulièrement remarquable pendant cette partie de cricket. Le problème du son se pose souvent dans le cinéma moderne.

—

C'est très difficile. Il n'y a pas d'équipement standard, ni dans les relations entre le son réel et la bande-son, ni dans les relations entre l'enregistrement et la reproduction. Par exemple, dans certaines salles, il y a trop d'aigus et pas assez de graves. Dans d'autres, c'est le contraire. On perd aussi pendant le report de la bande magnétique à la bande optique. Et parfois des choses subtiles ne passent pas de l'une à l'autre. Tant que les techniques et les appareils ne seront pas standardisés, ainsi que leur utilisation, il sera difficile d'être précis. J'ai toujours beaucoup travaillé le son ; la bande-son d'*Accident* était très détaillée, ainsi que celles de *Boom* et de *Cérémonie secrète*, et déjà celle du *Rôdeur*, mon troisième film.

Pour en revenir au cricket, aimez-vous le sport ?

—

Je le déteste. Il y a là un plan d'une fille qui bâille : c'est moi. Mais j'aime beaucoup la séquence du match.

On sent exactement là ce qu'est un match de cricket ; l'après-midi s'éternise, beaucoup de gens ne regardent plus… Mais le sport peut jouer un rôle dramatique très important dans les films.

—

J'aime filmer les sports, j'aime les séquences que j'ai tournées, mais je ne pourrais pas jouer au cricket et je n'aime pas le regarder. Dans ce film, le sport a beaucoup plus de force dramatique que dans *Accident* ou dans *The Servant*. C'est une séquence très discutée que les distributeurs voulaient me faire couper : « Les Américains ne comprennent pas le cricket. Vous avez déjà mis du cricket dans *Accident*… Qui a envie de voir un match de cricket ? » Mais je trouve que ça passe très bien. Des Américains ont beaucoup ri à cette séquence, même en ne connaissant rien au cricket.

Quel est le rôle de la sorcellerie à la fin quand Marian dit : « Vous devez le voir pour qu'il puisse se marier, parce qu'il pense avoir reçu un sort » ?

—

C'est difficile. Dans le livre, c'était longuement expliqué, ce que nous ne pouvions pas faire. Le garçon est un peu en marge à l'école, parce qu'il est pauvre. Il s'est replié sur lui-même et a inventé sa propre magie. Il a jeté un sort à deux garçons qui sont tombés du toit et se sont blessés. Les autres ont eu peur de lui. Je pense qu'il a été bouleversé par ce triangle de trois personnes qu'il adorait de façon différente et qu'il ne pouvait servir tous les trois sans trahir quelqu'un. Il ne peut y trouver aucune morale. Il a donc essayé « *Belladona delenda est* », il essaie d'extraire la belladone pour extraire le mal, pour libérer tout le monde du mal. Quelque chose de cet incident a donc dû se transmettre par une sorte de folklore familial au petit-fils. Marian n'a pas été capable d'établir un vrai contact avec son petit-fils, et elle dit à Leo : « Vous savez comment c'est arrivé, vous savez que c'était beau, vous savez que ce n'était pas mal, vous pouvez le libérer de l'idée qu'il y a une malédiction. »

Tuer la « belladona », c'est aussi tuer la belle femme.

—

Bien sûr. Mais je ne crois pas que l'enfant y pense. Le public n'y pense pas non plus. Ce qui est important dans la fin, c'est qu'il ne porte pas le message. Enfin, à l'âge de soixante-dix ans, il ne porte pas le message…

Et il devient lui-même ?

—

Il devient lui-même. Un peu tard. J'ai vu dans un des journaux du dimanche que quelqu'un a dit ceci : « Dieu n'a fait qu'une seule erreur : tout le monde devrait naître vieux et progressivement rajeunir. »

Michel Ciment, *Kazan, Losey – Édition définitive, Entretiens*, éditions Stock, 2009. Propos publiés à l'origine dans la revue *Positif*, n°128.

Noblesse oblige

PAR ESTHER BREJON

Huit ans après *The Servant*, et quatre après *Accident*, *Le Messager* est la dernière collaboration entre Joseph Losey et le dramaturge Harold Pinter. Comme dans *Accident*, il y est question d'amour impossible, et comme dans *The Servant*, de confrontation entre deux classes sociales. Celle de Leo (Dominic Guard), jeune garçon d'origine modeste, avec la famille aristocrate de son ami Marcus, qui l'a invité à passer des vacances dans son château familial du Norfolk. Malgré cette promesse de vacances inoubliables, la réalité sera bien plus amère, comme toujours chez Losey. En cet été de l'année 1900, qui bat des records en matière de chaleur, Leo sue à grosses gouttes dans ses habits d'hiver foncés tandis que toute la famille de Marcus est vêtue de tenues d'été pâles et légères. Signes extérieurs de richesse, ces habits d'été sont le premier des symboles d'une caste aristocratique qui fonctionne par codes et rites sociaux, et qui excluront Leo durant tout son séjour. Accoutrement, décors intérieurs et extérieurs font montre d'une précision et d'un art du détail dignes de Visconti[1]. Le réalisateur a d'ailleurs tourné dans la région même du Norfolk : « La maison était là, nous n'avons eu que peu de choses à modifier. La plupart des costumes sont d'époque. […] Le seul détail inexact, ce sont les chevaux de la ferme, qui auraient dû être plus gros[2] ». Tous les éléments du décor participent à l'exclusion insidieuse de Leo, qui semble minuscule et perdu dans cette propriété aux pièces innombrables, escaliers interminables et immenses prairies de la campagne anglaise.

1. Ironie de l'histoire : Luchino Visconti se retrouve avec *Mort à Venise* en compétition avec *Le Messager*, de Losey à Cannes en 1971, lequel remporte la Palme d'Or. Pour calmer la contrariété du cinéaste italien, il lui sera remis le Grand Prix du 25e anniversaire, spécialement créé pour lui.

2. Michel Ciment, *Kazan, Losey – Édition définitive, Entretiens*, éditions Stock, 2009.

UN SECRET

Seule personne à se soucier de lui, la belle Marian (Julie Christie), sœur aînée de Marcus, confie à Leo des messages à remettre à Ted Burgess (Alan Bates), le fermier voisin – d'une classe inférieure donc – avec qui elle entretient une idylle secrète. Peu considéré par la famille qui le reçoit, Leo accepte cette mission avec joie. Devenant ainsi le messager, le

go-between (titre original du film) entre Marian, son amant Ted, et son fiancé officiel Trimingham, Leo se trouve exalté par l'importance qu'il prend auprès du trio. Dans cette histoire d'amour interdit tirée d'un roman de Leslie Hartley paru en 1953, Losey adopte le point de vue de l'enfant. Naïf, amoureux de Marian, ne connaissant rien à l'amour et ses secrets, ces lettres sont un sésame pour lui. Exclu d'un monde dont il essaie de capter les ressorts, Leo en profite pour se rapprocher de Ted et lui soutirer des informations sur les relations amoureuses. « Tous les enfants sont des voyeurs » dit Losey, et tentent tant bien que mal de mieux comprendre le monde qui les entoure, pourrait-on rajouter. Peine perdue pour Leo, instrumentalisé par ces adultes qui ne se soucient guère de lui. D'abord par les amants, qui ne voient en lui qu'un facteur, à la limite un Mercure messager des Dieux, surnoms que lui

donnent Ted et Trimingham. « Ni Ted, ni Marian, ni Trimingham ne voient ce qu'ils infligent à l'enfant ; ils l'utilisent, l'aiment bien, mais ne voient pas qu'ils peuvent le blesser, le détruire » explique Losey. Manipulé, ensuite, par la mère de Marian qui cherche à découvrir la vérité sur sa fille via Leo, comme si elle avait besoin d'un témoin dans sa découverte d'une vérité trop crue pour elle. Même lorsque Leo écrit à sa mère pour lui demander de rentrer chez lui, celle-ci lui rétorque que le malheur fait partie de l'enfance. Un enfant incompris, comme celui de Comencini, qui trouve refuge dans la magie noire. À l'aide de formules inventées et de plantes sauvages, Leo essaie de trouver une prise avec le monde.

Joseph Losey pose sur cette histoire le regard acerbe qu'on lui connaît, un regard de sociologue qui aime observer et dépeindre les rapports de classe, qui se jouent au quotidien, dans de petits détails – comme il le fait si brillamment dans l'étrange Cérémonie secrète (1969). Un des sujets de prédilection du cinéaste, pour qui la lutte sourde entre classes du début du XX^e^ siècle n'a pas totalement disparu de l'Angleterre des années 1970 : « Beaucoup de vestiges de la société de cette époque subsistent encore dans la société actuelle. [...] La position de la femme, celle des serviteurs, celle de la classe qui travaille[3] ». Palme d'Or 1971, *Le Messager* est un film à hauteur d'enfant inoubliable sur la rencontre impossible entre deux mondes, doublé d'un portrait admirable de l'aristocratie anglaise à la fin de l'ère victorienne. Porté par la voix off du jeune messager au seuil de la mort, le film de Losey prend les atours d'une poignante méditation sur les ravages du temps, magnifiée par la musique de Michel Legrand.

3. *Ibid.*

Article à retrouver dans *Revus & Corrigés* n°13, hiver 2021.

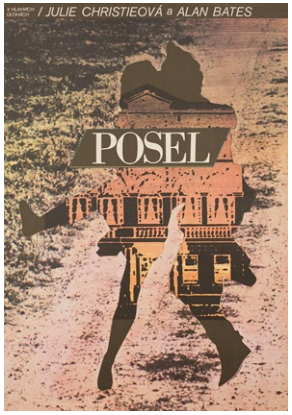
Affiches originales

Affiche britannique signée Bill Gold.

Affiche américaine / affiche française.

Affiches italiennes.

Affiche polonaise
signée Jerzy Flisak.



Affiche tchèque
signée Milan Grygar.

Affiche japonaise.

Costumes

Costumes de John Furniss.

John Furniss © 1971 Columbia Pictures Industries Inc. Tous droits réservés.

Norman Hargood © 1971 Columbia Pictures Industries Inc. Tous droits réservés., coll. La Cinémathèque française

Le Messager

Fiche technique

Réalisation
Joseph Losey

Scénario
Harold Pinter, d'après le roman *The Go-Between* de L.P. Hartley

Photographie
Gerry Fisher

Musique
Michel Legrand

Montage
Reginald Beck

Costumes
John Furniss

Décors
Carmen Dillon

Production
John Heyman
Norman Priggen

Directeur de production
Denis Johnson Jr.

E.M.I. Films Productions Ltd.
1971 / 1h56 / Grande-Bretagne / Couleur / Mono / 1.85:1 / Version restaurée 4K

Fiche artistique

Julie Christie Marian
Alan Bates Ted Burgess
Dominic Guard Leo Colston
Margaret Leighton Mrs. Maudsley
Michael Redgrave Leo Colston âgé

Michael Gough Mr. Maudsley
Edward Fox Hugh Trimingham
Richard Gibson Marcus
Simon Hume-Kendall Denys

Remerciements à : Michel Ciment (pour nous avoir aussi richement accompagnés dans notre cinéphilie), Revus et corrigés (Eugénie Filho), ESC Distribution (Emmanuel Greseque).

Livret coordonné par Marc Moquin (*Revus & Corrigés*)
Conception graphique du livret : Morgane Flodrops
Conception graphique de l'affiche : Alain Baron

DISTRIBUTION LES ACACIAS
https://www.facebook.com/AcaciasDistribution
www.acaciasfilms.com

© 1971Columbia Pictures Industries, Inc. Tous droits réservés.
© 2021 Les Acacias Distribution.

Les Acacias