

50^e festival
la rochelle
cinéma

VERSION RESTAURÉE 4K INÉDITE

STUDIOCANAL PRÉSENTE

ALAIN DELON

Mr. Klein

UN FILM DE
JOSEPH LOSEY



SDI
Service de
Distribution
Internationale



Les Acacias
Production



STUDIOCANAL
A CANAL+ COMPANY

REVUS
& CORRIGÉS

Les Acacias distribution
présente

Mr. Klein

Un film de
Joseph Losey

**LIVRET ACCOMPAGNANT
LA RESSORTIE EN SALLES**

Les Acacias
DISTRIBUTION

REVUS
& corrigés



Synopsis

En 1942, Robert Klein, amateur d'art, profite des lois raciales de Vichy pour racheter à bas prix des œuvres à des collectionneurs qui tentent de fuir la France. Il découvre un jour que quelqu'un cherche à le faire confondre avec un autre Robert Klein, juif.

Réalisé par un cinéaste américain, Joseph Losey – victime de la chasse aux sorcières dans les années 1950 à Hollywood – *Mr. Klein* est le grand film français consacré à la France de Vichy et à l'un de ses épisodes les plus sombres, la rafle du Vel d'Hiv, organisée les 16 et 17 juillet 1942 par la police française. Écrit par Franco Solinas (*La Bataille d'Alger*, *Salvatore Giuliano*), qui fut l'un des grands scénaristes italiens des années 1960 et 1970, et l'initiateur du western politique (*El Chunchu*, *Colorado*), *Mr. Klein* constitue un précipité génial de toutes les hantises qui ont traversé le cinéma de Losey, de *The Servant* au *Messenger*, qu'il s'agisse des rapports de classe et de domination, de la capacité d'un système oppressif, quel qu'il soit, à détruire les individus, et de la ligne ténue qui sépare le rouage indifférent de l'être humain. Tourné en 1975, *Mr. Klein* fascine d'autant plus qu'il se situe constamment à la frontière d'un cinéma politique engagé décrivant avec froideur et dégoût la machine destructrice d'une administration soumise à un occupant, et de l'allégorie sur l'identité fragile ou l'indifférence à l'égard de l'Histoire et d'autrui. Enfin, *Mr. Klein* n'aura jamais vu le jour sans l'apport d'Alain Delon, aussi bien derrière la caméra, comme producteur du film, que devant, puisqu'il trouve là l'un des plus grands rôles de sa carrière.

Jean-Baptiste Thoret

Les astres alignés :

la genèse de Mr. Klein

par **SAMUEL BLUMENFELD**



Comme beaucoup d'enfants bien nés, la gestation de *Mr. Klein* se révèle inhabituellement longue. Quatre années agitées, entre 1972 et 1976, séparent le moment où Robert Kuperberg et Jean-Pierre Labrande, deux rédacteurs d'une publication professionnelle, *Le Journal du show-business*,

songent à un film sur la rafle du Vélodrome d'Hiver, de la présentation, au Festival de Cannes, le 22 mai 1976, du film réalisé par Joseph Losey avec Alain Delon. Quatre années pour parvenir à mettre en scène la tâche la plus sombre de l'histoire de la République française : la plus importante arrestation massive de juifs en France, 12 884 juifs écroués à leur domicile, les 16 et 17 juillet 1942, par 9 000 hommes des forces de l'ordre de Vichy, dont plus de la moitié seront emmenés au Vélodrome d'Hiver, dans le 15^e arrondissement de Paris, puis déportés vers les camps d'extermination nazis. Quatre années où la démarche artisanale, amateur, quelque part inconsciente, de deux journalistes, sans expérience de la production, désireux de lever le tabou d'un gouvernement français qui, outrepassant les consignes de l'occupant allemand, va assassiner ses citoyens juifs, hommes, femmes et enfants, aboutit au plus grand film sur l'Occupation avec *L'Armée des ombres* de Jean-Pierre Melville.

Même si ici le projet d'un film sur la rafle du Vel d'Hiv relève de manière ...

superficielle de l'impulsion, il est intéressant d'examiner les forces à l'œuvre derrière la volonté de consacrer un film à cette tragédie. Robert Kuperberg, né en 1944, décédé en 2012, en gardait la mémoire par capillarité. Son grand-père, proche des milieux communistes, avait été averti qu'une rafle se préparait où juifs étrangers et français se trouvaient visés. La famille était partie en zone libre, puis en Algérie, la grand-mère de Robert Kuperberg étant une française d'Algérie.

Jean-Pierre Labrande, à l'instar de son partenaire et ami d'enfance, partageait la même indignation devant ce qu'il décrit comme « un maquillage de l'histoire » sachant qu'entre 1940 et 1944, la France libre ne se trouvait pas à Paris et à Vichy mais à Londres, à Bir Hakeim, au cœur des maquis, chez les « Justes », partout où l'on se battait pour libérer le territoire national. « Nous étions politisés, plutôt de gauche, note Jean-Pierre Labrande, et très en colère. Pour des raisons que vous imaginez, Robert Kuperberg était plus au courant que moi. »

Une histoire délicate

Les deux hommes avaient découvert la première monographie consacrée au 16 juillet

1942, *La Grande rafle du Vel d'Hiv* de Claude Lévy et Paul Tillard, publiée en 1967 par Robert Laffont, où pour la première fois, s'appuyant sur des recherches historiques et des témoignages, était décrite avec autant de détails l'« opération Vent printanier ». Le livre, authentique succès de librairie, avec plus de 20 000 exemplaires écoulés lors de sa publication, arrivait pourtant trop tôt. En plein règne gaulliste s'était imposé le mythe d'une France résistante, avec le présupposé que le pays ne pouvait être responsable des agissements d'un pouvoir vichyssois arrivé de fait dans les fourgons de l'occupant.

En 1972, lorsque Robert Kuperberg et Jean-Pierre Labrande proposent à Claude Lévy d'adapter son livre au cinéma, du moins de s'appuyer sur une partie de ses recherches, pour ce qui serait le premier film sur la rafle, l'époque n'est plus la même. La sortie, à partir d'avril 1971, du *Chagrin et la pitié*, dans une salle du quartier latin, après avoir essuyé un refus de l'ORTF qui devait initialement le diffuser, est passée par là. Le documentaire de Marcel Ophüls décrit, à travers la chronique d'une ville française, Clermont-Ferrand, entre 1940 et 1944, des comportements pour le moins ambigus, voire de franche collaboration avec l'occupant allemand - à rebours du discours dominant sur la France résistante.

L'engouement suscité par le film, 600 000 spectateurs, dont plus de 200 000 à Paris, qui vont défiler durant les 87 semaines d'exclusivité du film, raconte bien entendu une France confrontée à la réalité compliquée d'un pays qui, dans sa majorité, a pactisé avec l'occupant. Mais cette réalité, la France ne la découvre pas, elle peut juste se rendre compte, à travers le documentaire de Marcel Ophüls, qu'il y a eu dissimulation. Comme le remarque l'historien Henry Rousso dans *Le Syndrome de Vichy*, *Le Chagrin et la pitié* est sans doute le premier film sur la mémoire de l'Occupation, plus que sur son histoire, en cela proche du récit de famille. « Les auteurs, écrit l'historien, ont braqué leurs projecteurs non sur les années quarante, mais bien sur la fin des années soixante, après une décennie de régime gaulliste. »

La génération post-1968 qui arrive sur le devant de la scène politique, une génération qui n'a pas connu la guerre d'Algérie, encore moins l'Occupation, n'a pas les tabous de ses parents devant les silences de l'Histoire officielle française. Robert Kuperberg et Jean-Pierre Labrande s'inscrivent naturellement dans ce phénomène générationnel.



Le 23 novembre 1971, le président de la République, Georges Pompidou, prend secrètement la décision de gracier Paul Touvier, un ancien responsable de la milice de Lyon, condamné à mort à deux reprises à la Libération. C'est le début d'une interminable controverse qui va agiter la France du début des années 1970. Une France où un certain passé ne passe plus, malaise dont le cinéma va se faire l'écho. La controverse

est telle que Pompidou tentera, en vain, de se justifier lors d'une conférence de presse le 21 septembre 1972 : « Allons-nous éternellement entretenir saignantes les plaies de nos désaccords nationaux ? Le moment n'est-il pas venu de jeter le voile, d'oublier ces temps où les Français ne s'aimaient pas, s'entre-déchiraient et même s'entre-tuaient ? »

Le moment est précisément venu d'ôter le voile. La publication en 1972, aux États-Unis, de l'ouvrage fondateur de l'Américain Robert O. Paxton, *La France de Vichy, 1940-1944*, traduit en France l'année suivante, qui met en avant le rôle central du gouvernement de Philippe Pétain dans la déportation de ses citoyens juifs, signifie qu'un passé douloureux remonte à la surface. Au cinéma, la décennie 1970 marque celle de l'apparition de Vichy. Dans la foulée du *Chagrin et la pitié* sortent sur les écrans *Lacombe Lucien* (1974), de Louis Malle, d'après un scénario de Patrick Modiano ; *Les Guichets du Louvre* (1974) de Michel Mitrani, sur la rafle de juillet 1942 déjà ; *Section spéciale* (1975) de Costa-Gavras. Loin d'arriver en retard, *Mr. Klein* va surplomber politiquement et artistiquement cet ensemble et le dominer.

Sans doute en raison de leurs idées politiques, de la conscience claire que se lancer dans un film sur la rafle du Vel d'Hiv signifiait avancer à contre-courant, par inconscience aussi et inexpérience, Robert Kuperberg et Jean-Pierre Labrande pensent d'emblée à Gillo Pontecorvo pour mettre en scène leur projet. Depuis *La Bataille d'Alger* (1966), le metteur en scène italien est devenu le réalisateur d'une génération le considérant comme l'homme qui a su lever à l'écran les interdits historiques et politiques en vigueur. Ceux de la guerre d'Algérie bien entendu, et non sans difficultés. ...

L'exploitation de *La Bataille d'Alger* dans l'hexagone a été rendue impossible jusqu'en 1970, les directeurs de salles préférant ne pas le programmer. Lorsque le film parvient enfin, en 1971, à trouver son chemin dans une salle du quartier latin, les bagarres qui émaillent les séances rendent sa programmation impossible. Pontecorvo a beau être devenu l'un des cinéastes les plus en vue de la seconde moitié des années 1960, son œuvre majeure reste un produit de contrebande en France. Après la guerre d'Algérie, Pontecorvo apparaît, aux yeux de Kuperberg et Labrande, comme le seul homme capable de faire sauter le tabou du Vel d'Hiv à l'écran.

Une première tentative

Le réalisateur italien se montre d'emblée intéressé, à la condition que ce soit son scénariste attitré, Franco Solinas, qui soit engagé. Cet ancien partisan, longtemps membre du parti communiste italien, ex-journaliste de l'organe de ce parti *L'Unità*, auteur des scénarios de *Salvatore Giuliano* de Francesco Rosi, *La Bataille d'Alger*, *État de siège* de Costa-Gavras, a aussi collaboré à quatre westerns spaghetti : *El Chunchu* (1966) de Damiano Damiani, *Colorado* (1966) de Sergio Sollima, *El Mercenario* (1969) de Sergio Corbucci et *Trois pour un massacre* (1969) de Giulio Petroni. Sa marque sur le genre consiste à le politiser, l'adaptant aux problématiques du militantisme tiers-mondiste, où presque systématiquement sont pointées les limites de l'interventionnisme américain.

De sa première rencontre avec Gillo Pontecorvo, Jean-Pierre Labrande garde le souvenir d'un personnage hors du commun. « Il était superstitieux, angoissé, hésitait sur tout. S'il croisait un chat noir, il restait au lit pendant un mois. » Solinas s'impose

rapidement comme l'interlocuteur privilégié des deux producteurs. Leur projet de raconter « à plat » la rafle du Vel d'Hiv, sous la forme d'un récit, ne plait pas du tout au scénariste italien. « Il est vrai que nous pensions à quelque chose qui ressemblerait à ce que Rose Bosch tournera plus tard avec *La Rafle*, reconnaît Jean-Pierre Labrande. Ce n'était vraiment pas, mais alors pas du tout, la bonne idée. » Solinas évoque Kafka et comprend d'emblée que ce qui se trouve en jeu ici est le fonctionnement de la machine bureaucratique, sa froideur, son inéluctabilité, le visage de fonctionnaires devenus criminels de masse, illustrant ainsi le cauchemar imaginé par l'auteur du *Procès*. Seulement, et c'est logique, Solinas veut être payé pour son travail. Un argent que ne possèdent pas Robert Kuperberg et Jean-Pierre Labrande.

Par des relations, Robert Kuperberg a accès à Salomon Milgrom, le plus important fabricant de bouton de vêtements en France, qui serait susceptible d'investir de l'argent dans la production d'un film lié au Vel d'Hiv. Lorsque les deux apprentis producteurs se rendent à Neuilly, à l'hôtel particulier de l'homme d'affaires, ils exposent leur projet devant un homme étranger au monde du cinéma. Milgrom leur demande quelle somme les deux hommes souhaiteraient. Ils font rapidement leurs comptes et estiment qu'il leur faudrait l'équivalent de 150 000 euros d'aujourd'hui. L'homme d'affaires se lève, ouvre un coffre, sort des liasses de billets, les range dans un sac en papier, et remet le paquet aux deux hommes. « Il nous a dit : "pas de reçu, vous me rendrez la somme si vous faites ce film." Mais il était acquis à ses yeux qu'il perdrait sans doute cette somme. La légende dit qu'il l'avait gagnée au poker. La légende raconte aussi que son épouse lui aurait dit : "Salomon, si tu ne donnes pas de l'argent à ces petits jeunes, je te quitte." Elle avait eu une partie de sa famille arrêtée lors de la rafle de juillet. »

...

Sur les conseils de Pontecorvo, pour qui il est indispensable de marquer Solinas à la culotte, Kuperberg et Labrande s'installent pendant trois mois à l'hôtel, près de la maison de Solinas, à Fregene. Cette cité balnéaire, située à l'ouest de Rome, est devenue l'un des centres de gravité du cinéma italien, depuis que Federico Fellini, Francesco Rosi, Gian Maria Volonté, Lina Wertmüller et Marcello Mastroianni y ont élu résidence. Solinas trouve d'emblée les fondamentaux de son histoire. À *La Mort aux trousses*, le scénariste reprend le principe d'un homme pris pour un autre. Dans le film d'Hitchcock, Roger Thornhill, le publicitaire new-yorkais kidnappé par deux tueurs est confondu avec l'espion George Kaplan, et cherche à retrouver la trace de ce double embarrassant. Replacé dans le contexte de l'Occupation et des lois anti-juives de Vichy, Solinas superpose au canevas d'Hitchcock une dimension historique et métaphysique. Robert Klein se révèle, lui aussi, un homme pris pour un autre. Sauf que ce marchand d'art, profiteur de guerre, qui achète à vil prix les biens de français juifs en mal de liquidités, prêts à tout pour quitter la France, se trouve pris au piège de son nom, quand il réalise qu'un autre Robert Klein, juif, tente de lui faire endosser son identité. L'argument du thriller imaginé par Hitchcock se transforme en réflexion sur l'identité. Qui est juif ? S'exposant donc aux lois anti-juives et destiné à monter dans les bus affrétés par la police française le 16 juillet 1942. Qui n'est pas juif ? Par conséquent à protéger. Mais

que se passe-t-il quand certains noms ne permettent pas d'établir clairement telle ou telle identité, plaçant un individu dans une incertaine zone grise ? Solinas pose d'emblée les trois dimensions du film, que Losey mettra plus tard si brillamment en scène : la réalité du Vel d'Hiv, à savoir ce que des gens ordinaires font subir à d'autres gens ordinaires ; l'irréalité d'une situation où d'autres gens ordinaires poursuivent leur vie dans l'indifférence de celles qui sont brisées ; l'abstraction de la situation où une implacable machine bureaucratique planifie un génocide. ...



Clara Kuperberg, la fille de Robert Kuperberg, assure que c'est en hommage à son père que Solinas a baptisé son protagoniste Robert Klein, lui offrant ainsi les mêmes initiales, RK. Le scénario de Solinas se trouve à coup sûr écrit sous le signe du K. Le K d'un de ses deux producteurs. Le K du Kaplan du film d'Alfred Hitchcock. Le K de Kafka bien entendu, en référence au K. du *Procès*, du *Château* et *L'Amérique*. Un K qui prend valeur de référence, de marque rouge, établissant le lien juif de celui qui en hérite, avec le poids de cette lettre, une fois la machine concentrationnaire actionnée.

Des difficultés

De retour en France, à l'été 1973, Labrande et Kuperberg, désormais en possession d'un long synopsis, tentent de financer leur film en France. Leur parrain de cinéma, et leur principal contact dans le cinéma de l'hexagone, Hercule Mucchielli, le patron de Valoria Films, qui a distribué *Belle de jour*, *La Grande Vadrouille* et *Z*, conseille aux deux hommes de trouver un financement à l'étranger. Personne, selon lui, n'est prêt à produire en France un film sur un tel sujet. Les deux producteurs demandent conseil à Georges Kiejman, alors avocat de nombreux éditeurs, des réalisateurs de la Nouvelle Vague, de Simone Signoret et d'Yves Montand. Le futur ministre les avertit qu'il sera très délicat de mettre sur pied un film sur la rafle du Vel d'Hiv.

Contraints à l'exil, Labrande et Kuperberg tentent alors brièvement une aventure américaine. Par l'intermédiaire de l'agent de Martin Scorsese, Harry J. Ufland, ils ont un contact avec Robert De Niro, considéré comme un acteur en devenir depuis son rôle dans *Mean Streets*. Lorsque les deux producteurs français rencontrent, à New York, Dino de Laurentiis, alors que le producteur italien a décidé de transféré ses activités aux États-Unis, ce dernier

se montre intéressé par le sujet de l'Occupation, mais exclut d'emblée l'option De Niro, trop méconnu. Un dîner avec Al Pacino suscite chez lui un vif intérêt mais il s'agit de l'enthousiasme d'un soir, dissipé dès le lever du soleil. Depuis *La Bataille d'Alger*, le nom de Gillo Pontecorvo est un sésame aux États-Unis. Mais ce nom ouvre des portes que le cinéaste s'efforce de refermer. « Je me souviens d'un bref séjour à Los Angeles, déplore Jean-Pierre Labrande, Pontecorvo voyait une fille, la suivait et disparaissait. Solinas a fini par nous dire : "Laissez tomber, Pontecorvo croise un chat noir tous les jours, il ne fera jamais ce film". »

Solinas propose alors le nom de Costa-Gavras pour lequel il vient de signer le scénario *d'État de siège* (1972). Le réalisateur tient à faire ce film, il est, depuis le triomphe de *Z* (1969), l'un des rares metteurs en scène travaillant en France à avoir une aura à l'étranger, et son engouement pour le scénario de *Mr. Klein* n'est guère surprenant étant donné la position de franc-tireur du metteur en scène qui, après avoir dénoncé la dictature des colonels dans *Z*, les procès de Prague dans *L'Aveu*, l'interventionnisme américain en Amérique du Sud dans *État de siège*, se verrait bien le premier à mettre le doigt sur la plaie de Vichy, *Lacombe Lucien* de Louis Malle n'étant pas encore sorti. Peu après, Gavras affirme avoir trouvé son Klein, en la personne de la plus grande star française du box-office, Jean-Paul Belmondo. Kuperberg et Labrande sont reçus chez Artmedia, dont le patron, Gérard Lebovici, représente Belmondo. Il est expliqué aux deux hommes que *Mr. Klein* sera le plus gros film de l'année, une évidence avec le tandem Gavras/Belmondo à bord.

En l'absence des différents états du scénario de *Mr. Klein*, il est impossible de savoir comment celui-ci a pu évoluer entre ...



le moment où Gillo Pontecorvo devait le réaliser, avant de passer la main à Gavras, puis l'arrivée de Joseph Losey. Gavras travaille avec Solinas à Fregene, en plein mois de septembre 1973, lorsque survient le coup d'État au Chili. Interrogé en 2018 par *Le Monde*, le réalisateur assurait que le point de départ de *Mr. Klein* trouvait son origine dans un témoignage du *Chagrin et la pitié*. Un commerçant de Clermont-Ferrand, du nom de Marius Klein, avait fait publier, durant l'Occupation,

une annonce dans un journal local afin de faire savoir que son nom n'était pas juif et par conséquent ne saurait être assujéti aux lois anti-juives. Mais l'on sait désormais que l'idée d'un homme pris pour un autre doit tout à *La Mort aux trousses*, et si peu au *Chagrin et la pitié*.

Gavras assure avoir introduit un autre élément, tout aussi fondamental. *Mr. Klein* avance sur une ligne de crête – qui est juif ? Qui ne l'est pas ? Peut-on l'être tout en ne l'étant pas ? – qui tient à un personnage découvert par le cinéaste, en la personne de l'anthropologue et médecin suisse, George Montandon, caution durant le régime de Vichy d'un racisme dit « scientifique », qui délivrait après examen des certificats d'appartenance à la race aryenne ou à la « race juive ». La séquence liminaire de *Mr. Klein* où une femme juive est déshabillée et examinée par des médecins à la manière d'un cheval de trait, afin de déterminer son appartenance à la « race juive » doit possiblement beaucoup à Gavras. Cette scène, à priori inutile d'un point de vue scénaristique, oriente le film de Losey qui la considérait indispensable. Au-delà du simple épisode du Vel d'Hiv, son film pose l'impossibilité de distinguer parmi la race humaine et l'absurdité de tout parti pris raciste. Sans cette scène, *Mr. Klein* n'est plus le même film.

Très rapidement le choix de l'acteur Jean-Paul Belmondo devient un obstacle majeur aux yeux de Robert Kuperberg et Jean-Pierre Labrande. « Je m'étais dit qu'après *Stavisky*, Belmondo pouvait incarner *Mr. Klein*. Mais nous sommes devenus très vite réticents. Belmondo est devenu très interventionniste, il trouvait que le film était trop dramatique, oppressant, lourd. ...

Il fallait, selon lui, détendre l'atmosphère. Je vais vous donner un exemple. Dans la scène où Klein se rend au Commissariat général aux questions juives, voulant témoigner de son aryanité et, du coup, provoquant une enquête sur sa possible judéité, Belmondo proposait qu'il y ait une femme dans le bureau qui tricote. Elle fait tomber sa pelote de laine, et Klein se met à jouer au foot avec. Belmondo allait faire du "Bebel" pendant tout le film. C'était inenvisageable. » Paniqués, les deux producteurs font part de leur désarroi à leur avocat, Jacques Bitoun, spécialisé dans le droit d'auteur, figure importante et souterraine du cinéma français. Ils pressentent que le film peut s'avérer un désastre avec Belmondo, et préférant trouver un médiateur afin d'expliquer à Gavras que se séparer d'une telle vedette bénéficiera au film, Bitoun fait venir Gérard Lebovici à son bureau pour lui expliquer la situation. « De là est venue la légende que nous avions des prétentions financières exorbitantes » déplore aujourd'hui Jean-Pierre Labrande. Costa-Gavras se montre en tout cas, dans ses mémoires, *Va où il est impossible d'aller*, d'une extrême sévérité pour ses deux anciens partenaires : « Le scénario définitif écrit, j'ai songé à remplacer par un contrat la lettre amicale qui me liait aux jeunes producteurs. Jean-Paul devait aussi entériner par un contrat son accord oral. Alors que jusqu'ici nos relations étaient d'une ingénuité et d'une franchise souriante, la vision du film et de la production claire, le scénario parfaitement accepté, nos deux jeunes aspirants producteurs ont soudain exigé des conditions financières extravagantes. Nous étions stupéfaits. Peut-être avaient-ils peur d'être marginalisés par le poids que représentait notre association avec Belmondo et Gérard Lebovici, notre agent à tous les deux. Toutes les garanties leur ont pourtant été accordées, précisées dans des projets de contrats. Rien n'y fit. »

Jean-Pierre Labrande donne une autre version des faits : « Gavras nous a dit : "Écoutez les enfants, vous voulez jouer au con, ça suffit comme ça, maintenant on va sortir les matraques." Il a ensuite appelé Solinas pour lui expliquer que nous avions tout foutu en l'air, que nous étions fous. » Il fallait l'être quelque part pour, après sa première tentative de production, sur un sujet hautement volatile, tourner le dos à une grande vedette française, congédier le réalisateur français le plus en vue, et accepter de repartir à zéro, au risque de ne plus avancer. C'est alors que Franco Solinas propose aux deux hommes une solution en forme de mot d'ordre : « Contactez Delon. »

Soudain, Delon

L'arrivée de l'acteur français dans ce qui restera son dernier chef-d'œuvre relève d'un récit contradictoire. Selon Jean-Pierre Labrande, Solinas contacte Delon par l'intermédiaire de son ami, et partenaire régulier à l'écran depuis *Rocco et ses frères*, Renato Salvatori. « Je me souviens d'un dîner à Rome organisé par Salvatori. Delon aimait tellement le scénario qu'il nous assurait dormir avec. » Norbert Saada, proche de Delon, dont il va produire plusieurs films à la fin des années 1970, dont *Mort d'un pourri*, affirme qu'il apporte en personne le scénario de Solinas à Delon. Selon le producteur, la vedette du *Cercle rouge* réceptionne le scénario de *Mr. Klein* le matin, et donne son quitus le soir même.

L'épisode du Vel d'Hiv reste un sujet brûlant qui, comme l'explique Delon, « faisait peur à tout le monde. » Mais le sujet n'entame en rien sa témérité : « Ce film, je devais le faire. » déclare l'acteur au *Monde* en 2018. Delon va endosser, en plus de celle de vedette, la casquette de coproducteur avec un sens de la responsabilité qui n'a rien de surprenant de la part d'un acteur qui a autrefois abordé la guerre d'Algérie dans *L'Insoumis* (1964) d'Alain Cavalier et ...

Les Centurions (1966) de Mark Robson, et la question de la peine de mort dans *Deux hommes dans la ville* (1973) de José Giovanni. « Alain connaissait l'épisode du Vélodrome d'Hiver, insiste Norbert Saada. Il est né en 1935, il n'a pas feint la surprise. Il avait 7 ans en 1942, le fait qu'il ait été contemporain de cet événement l'avait frappé. Il était au courant de ce qui s'était passé, des horreurs commises. Il ne découvrait rien. Après avoir lu le scénario, il ne m'a posé aucune question là-dessus. Il savait. » L'idée reçue d'un Delon réactionnaire ne tient pas devant l'examen, même superficiel, de ses films. Il se situe à droite, gaulliste plus précisément, mais sa politique d'acteur le place dans une sphère à part où il aura prêté son visage à la guerre d'Algérie, à l'Occupation et à la lutte contre la peine de mort. Aucune autre star française n'est allée de manière aussi consistante et courageuse sur les territoires si délicats du crime commis par l'État. Mais il est vrai que Delon n'est pas n'importe quelle star.

La question du futur réalisateur de *Mr. Klein* se pose d'emblée. René Clément est évoqué par les deux hommes, mais le metteur en scène de *Plein soleil* préfère tourner un thriller avec Maria Schneider et Sydne Rome, *La Baby-Sitter*. Costa-Gavras revient brièvement sur la table mais, lié à Belmondo, il ne souhaite pas s'unir à Delon. Le nom de Joseph Losey arrive immédiatement et remporte l'assentiment de Delon. Les deux hommes ont tourné ensemble *L'Assassinat de Trotsky* (1972), où l'acteur incarne l'assassin du révolutionnaire russe. Le réalisateur du *Messenger* fait partie de ses maîtres, en compagnie de René Clément, Visconti et Melville, sous l'autorité desquels Delon sait qu'il va laisser une place dans l'histoire.

Joseph Losey a, au début des années 1950, fuit les États-Unis et le maccarthysme pour échapper à la liste noire pour s'établir



en Angleterre. Il trouve dans le scénario de Franco Solinas des résonances intimes. L'idée brillante du scénariste Italien, un citoyen pris pour un autre, qui a confiance dans son gouvernement et les institutions de son pays, un homme dont la famille « est française et catholique depuis Louis XIV », un citoyen confondu avec un homonyme juif, trouve chez Losey un écho avec le maccarthysme où, parfois, des individus portant les prénom et nom d'une autre personne figurant sur la liste noire se trouvent privés de leur travail.

L'attelage gouvernant aux destinées de *Mr. Klein* ouvre un abîme. Franco Solinas a été membre du parti communiste italien. Losey avait rejoint le parti communiste américain dans les années 1940. Le positionnement gaulliste d'Alain Delon ne le menait pas mécaniquement à s'impliquer dans un ...

film aussi radical. Mais peut-être fallait-il trois individualités au positionnement aussi particulier pour mener à bien ce film impossible. Il était évident que Losey ne pouvait, pour réaliser *Mr. Klein*, s'appuyer sur un épisode que sa mémoire aurait été en position de documenter. C'est d'ailleurs ce qui différencie *Mr. Klein* des autres films sur Vichy, *Lacombe Lucien* de Louis Malle et *Les Guichets du Louvre* de Michel Mitrani, dont les auteurs conservaient une mémoire vive et douloureuse de l'Occupation. Losey va pour cela s'appuyer sur l'importante documentation apportée par Kuperberg et Labrande. « On les appelait les deux jeunes producteurs » se souvient Patricia Losey, l'épouse du cinéaste. À ce stade de la production, Labrande et Kuperberg allaient rapidement se trouver remplacés par le producteur attitré de beaucoup de films avec Delon, Raymond Danon. Dès les premiers jours de tournage, les deux hommes sont interdits de plateau par l'acteur en personne. Leurs émoluments, arrachés de haute lutte à Raymond Danon, seront négociés par l'intermédiaire de Robert Badinter.

L'héritage laissé par les deux hommes consistera en une immense valise de documents, d'abord remise à Franco Solinas puis récupérée par Losey. Le réalisateur américain s'appuiera sur le vécu de plusieurs membres de l'équipe du film : Alexandre Trauner, un juif hongrois qui a clandestinement conçu les décors des *Enfants du paradis* (1945) ; la responsable du casting, Margot Capelier, qui a perdu plusieurs membres de sa famille dans les camps ; Claude Léon, directeur de laboratoire LTC, dont la mère est morte en déportation. La scène de la fin de *Mr. Klein* où Delon embarqué dans un bus avec d'autres français juifs rafles, écrit un mot en vitesse pour le remettre à une passante, a été, se

souvent Patricia Losey suggérée par Marceline Loridan. « Elle pensait qu'elle pourrait nous donner des détails utiles pour le scénario. Elle avait été arrêtée à 14 ans dans le Sud de la France après avoir été dénoncée, puis envoyée à Paris et déportée à Auschwitz via Drancy. Durant le voyage à Paris, le train s'était arrêté dans sa ville natale, elle avait aperçu sur le quai un voisin et lui avait lancé un papier sans jamais savoir s'il s'en était emparé. »

La honte à l'écran

Un autre élément marque Losey lors de la préparation de son film. Il est frappé par le discours du président de la République Valéry Giscard d'Estaing prononcé le 18 juin 1975 à Auschwitz, au point de lui écrire pour lui demander l'autorisation d'utiliser dans son film le passage relatif à la rafle du Vel d'Hiv. Le chef de l'État évoque une tache noire dans l'histoire de France impossible à effacer tant elle traverse les histoires individuelles, y compris la sienne, lui qui avait vu, depuis son domicile, avenue Henri-Martin, passer les autobus amenant les Juifs rafles au Vel d'Hiv : « Nous les avons vus partir ; je les ai vus partir. Le matin du 16 juillet 1942, nous avons été réveillés par le bruit inhabituel des autobus parcourant avant le lever du jour les avenues de Paris. On y apercevait des silhouettes sombres, avec leurs manteaux et de petites valises. Quelques heures plus tard, on apprenait qu'il s'agissait de juifs qui avaient été arrêtés à l'aube et qu'on rassemblait au Vélodrome d'Hiver. J'avais observé qu'il y avait parmi eux des enfants de notre âge, serrés et immobiles, le regard écrasé sur la vitre, pendant la traversée de cette ville glacée, à l'heure faite pour la douceur du sommeil. Je pense à leur yeux noirs et cernés, qui sont devenus des milliers d'étoiles dans la nuit. »

...

Giscard donne son accord à Losey, mais ce dernier, sur l'insistance de Franco Solinas, abandonne cette idée. Celle-ci n'était pas forcément heureuse et Losey ne mesurait pas forcément les tenants et aboutissants de cette histoire française. À l'instar de son prédécesseur à l'Élysée, Georges Pompidou, ou de son successeur, François Mitterrand, Giscard ne soulignera jamais la responsabilité de l'État dans la déportation de ses citoyens juifs. Il faudra attendre Jacques Chirac pour cela.

Dans *Mr. Klein*, l'occupant nazi reste invisible à l'écran. La police française et l'administration de Vichy occupent seules le cadre, et ce dans le strict respect des faits. Il n'existe pas d'image de cette rafle. L'unique document visuel reste la photo d'un bus devant un immeuble avec de la pluie s'abattant sur le véhicule, car ce 16 juillet 1942, il pleuvait.



Cette rafle, effectuée au petit matin, en profitant du calme de l'été, se trouvait si bien organisée que même l'effacement de ses traces avait été planifié. Il restait encore ce vélodrome, où l'on a continué de rouler et de faire la fête après la guerre, mais il avait été détruit en 1959. Si bien que lorsque Losey donne son premier tour de manivelle, le 1^{er} décembre 1975, pour un tournage qui se poursuivra jusqu'à la moitié du mois de février de l'année suivante, il se trouve dans l'étrange position de réaliser un film destiné à servir de pièce à conviction.

Deux faits marquent ce tournage. D'abord le tournage dans un Vel d'Hiv, reconstitué au vélodrome Jacques-Anquetil, à Vincennes. Beaucoup de figurants ont été recrutés dans des synagogues, ou en faisant appel à des organisations juives. Trente ans après la guerre, la mémoire de la déportation reste bien entendu vivace pour certains d'entre eux. Le premier jour de tournage au stade, un certain nombre de personnes, les plus âgées, ont dû renoncer, parce que cela était trop proche de ce qu'elles avaient connu et se montraient trop émues pour continuer. Comme l'explique Losey dans son livre d'entretiens avec Michel Ciment : « Elles vinrent me dire : "Nous ne voulons pas être payés et nous vous rendons nos étoiles jaunes, parce que nous ne pouvons supporter de regarder cela pendant trois jours". » Sur une note plus légère, plusieurs figurants surpris par l'apparent chaos du tournage, s'étaient écriés devant ce qu'ils percevaient comme un manque d'organisation, qu'avec la police française les choses étaient autrement mieux organisées.

Le second fait majeur est le cas Delon. Aucune star en France ne s'est ainsi mise en risque. Non parce que son rôle se révélait un contre-emploi, mais parce que le film qu'il a décidé de produire avance à contre-courant, menace littéralement la fabrique d'un pays par la vérité qu'il met à jour. Delon fête ses quarante ...

ans trois semaines avant le tournage de *Mr. Klein*, il se trouve au sommet de son art et de sa popularité, et a tout à perdre ici. Mais comme le dit son personnage dans *Le Samouraï* de Jean-Pierre Melville : « Je ne perds jamais. Jamais vraiment. » « Jouer Klein, un rôle de Monsieur Dupont, avec son chapeau feutre et sa gueule de con... Vous connaissez quelqu'un d'autre pour faire ça ? » explique l'acteur, en 1994 à la revue *Cinématographe*, posant une question dont la réponse est évidente. Il n'existe personne d'autre pour faire ça. « Nous lui avons demandé, Jo et moi, à plusieurs reprises pourquoi il faisait ce film, se souvient Patricia Losey. Il y avait son sujet, hautement volatile, puis mon mari et Solinas qui étaient à gauche, à l'opposé des opinions d'Alain. Rien ne semblait le mener à ce film, et il l'a pourtant, quelque part, porté sur les épaules. Pourquoi donc ? Il n'a jamais répondu. »

Qui est Delon,
qui est Klein?

Ce marchand d'art, Robert Klein, contraint pour survivre de justifier sa véritable identité, se révèle une véritable extension de l'acteur – ce dernier étant dans la vie un collectionneur averti et obsessionnel. Klein se trouve en phase avec plusieurs grands rôles de l'acteur. Delon est si souvent double à l'écran. Avec *Mr. Klein*, Delon se lance à la poursuite de son ombre, d'abord pour le confondre, ensuite pour l'accompagner dans son destin funeste. Au point de rejoindre son double dans un train de déportation. Le romancier et dialoguiste Pascal Jardin notait, au sujet de Delon : « Tous les personnages qui cohabitent en lui s'entendent mal entre eux. » Pour cet acteur qui bâtit alors sa carrière en stratège, et aussi en auteur, dressant une cohérence d'un film à l'autre, pour dessiner son autoportrait, *Mr. Klein* était devenu ce film impossible à ne pas faire. Il confronte Delon à l'urgence de l'histoire, et à sa propre histoire, en posant toujours la même question : qui suis-je ?

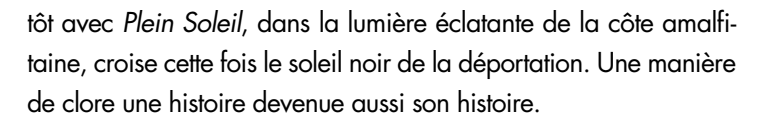


Lorsque Delon/Klein achète, pour une somme dérisoire, auprès du français juif incarné par Jean Bouise, une toile d'Adriaen van Ostade représentant le portrait d'un gentilhomme hollandais, raccompagnant son vendeur à la porte, il s'arrête devant un miroir accroché dans le vestibule et y contemple son visage livide, déjà défait. Il se demande pour la première fois qui est Robert Klein.

Plus tard, au moment de quitter La Coupole, il est confronté au même reflet, dans la vitrine du restaurant où il dîne avec ses amis et sa maîtresse. Michael Lonsdale, qui incarne son avocat, chargé de trouver les extraits de naissance des grands-parents de Klein afin de prouver l'aryanité de son client, gardait comme seul souvenir d'un tournage qui ne lui avait guère plu, le voisinage de Delon ne l'ayant guère enchanté, l'insistance de ce dernier pour filmer son reflet. Delon dit : « Non, la caméra, là, ce n'est pas mon bon profil, il faut la mettre là, parce qu'il y a un reflet dans la glace. » Losey lui répond : « C'est ...

Le jury cannois où figure, suprême ironie, Costa-Gavras, préfère récompenser José Luis Gomez pour *Pascual Duarte* de Ricardo Franco. Les arcanes des jurys resteront toujours difficiles à déchiffrer. Mais à quoi servent les prix s'ils se révèlent incapables de couronner le Delon de *Mr. Klein* ? Le film sort le 27 octobre 1976. Avec 700 000 spectateurs, il se heurte à l'indifférence du public, ouvrant chez Delon une blessure intime et narcissique qui ne se refermera jamais. « Des années après, déplore l'acteur, quand ça passe à la télévision, on vous dit des choses du genre : "Oh mais dites-moi, *Mr. Klein*,

Sur l'affiche de Mr. Klein, le visage de Delon apparaît au milieu d'une étoile de David, prisonnier d'un destin et d'une histoire implacable. Avant de lui montrer le projet d'affiche, Norbert Saada avait dû faire face au scepticisme de la production, Raymond Danon en tête, qui lui expliquait que jamais Delon n'accepterait pareille affiche : trop sombre, pas assez commerciale, traduisant tellement la réalité du 16 juillet 1942 que c'en devenait insupportable. Mais Delon a signé dans l'instant et écrit « Bon pour accord » l'acteur, révélé dix-sept ans plus



Samuel Blumenfeld est historien du cinéma et journaliste pour *Le Monde*.

La quête d'identité

par LUC LARRIBA

La décennie 1970 est marquée par l'apparition de films consacrés au régime de Vichy. Suite à la sortie du *Chagrin et la pitié* (1969), de Marcel Ophüls, des cinéastes vont lever à l'écran les interdits historiques et politiques en vigueur liés aux décisions prises par l'Etat français au cours de l'Occupation. Que ce soit *Lacombe Lucien* (1974), de Louis Malle, *Les Guichets du Louvre* (1974), de Michel Mitrani ou *Section spéciale* (1975), de Costa-Gavras, chacun aborde la responsabilité du gouvernement français d'une façon plus critique qu'il ne le fut fait jusqu'ici. Réalisé par Joseph Losey, *Mr. Klein* (1976) se démarque encore plus de part son style à la fois onirique, réaliste ou abstrait, mais surtout par la manière qu'aura le cinéaste d'aborder le sujet, la rafle du Vel d'Hiv, en mettant un personnage ordinaire dans une situation extraordinaire.



Dans sa construction dramaturgique, *Mr. Klein* n'est pas sans rappeler *La Mort aux trousses* (1959), avec ce thème de l'homme pris pour un autre qui va s'interroger tout au long de l'histoire plus que se justifier de certains actes. Seulement à la différence du film d'Alfred Hitchcock, outre le contexte et le genre, *Mr. Klein* est moins une œuvre sur le double que sur l'autre. En effet, tout est fait ici pour que le personnage principal incarné par Alain Delon finisse par accepter son destin. La question de l'identité même est le sujet principal. Qui suis-je. Joseph Losey ne cherche pas à raconter l'histoire d'un imposteur ou d'un dédoublement qui lorgne par moment du côté fantastique. Dans cette étrange ...

cavale, renforcé par l'absence de musique qui n'intervient qu'à deux reprises (en dehors de la soirée au cabaret, dans une salle où l'on voit plus de français que de soldats allemands ce qui en dit long sur le message que veut faire passer le cinéaste), Joseph Losey met en scène la longue marche d'un homme amené à se fondre dans un ensemble alors qu'il a toujours fait preuve d'un individualisme forcené.



Une œuvre nécessaire
pour deux aventuriers

Le film repose sur une adéquation totale entre, d'une part un metteur en scène et un sujet ; d'autre part un acteur et un rôle. Joseph Losey est le réalisateur légitime pour aborder un tel sujet, de part son parcours humain et cinématographique. Le racisme, l'oppression sur un individu, sont des thèmes présents dans ses précédents films mais aussi des ressentis qu'il a lui-même vécu à l'époque du maccarthysme quand il dut quitter

les États-Unis. Losey n'essaye pas non plus de créer une connivence entre le spectateur et le film, ni n'engendre de l'apitoiement ou de l'empathie. Ce qui lui importe, c'est la réflexion plus que l'identification ou la compassion. Sa situation personnelle et son expérience professionnelle lui permirent de recréer l'atmosphère de peur diffuse et d'indifférence qui environne ceux que traque un régime autoritaire.

De son côté, et plus d'une fois jusqu'ici, Alain Delon fut au centre de films mettant en cause certains faits dont la responsabilité incombait à l'Etat : *L'Insoumis*, *Les Centurions*, *Deux hommes dans la ville...* Par ailleurs, et à plusieurs reprises, il incarna des personnages doubles, ou des protagonistes se substituant à un autre : *Plein soleil*, *Les Félines*, *La Tulipe Noire*, *William Wilson*, *Zorro*, *Nouvelle Vague* ; *Mr. Klein* faisant figure d'apogée. Dans ses films et quelques autres, l'acteur croise et fixe systématiquement un miroir reflet d'une âme mystérieuse. Comme ce fut le cas auparavant avec des cinéastes tels que Clément, Visconti ou Melville, la personnalité d'Alain Delon va inspirer la mise en scène de Joseph Losey. Alain Delon donne ici une version négative des personnages qui ont fait sa gloire : il est l'incarnation parfaite d'un salaud ordinaire. Dans ce monde clos, où l'énergie juvénile de l'acteur se mue en un hiératisme statuaire, l'acteur ne montre plus l'aspect angélique, héroïque ou tragique des personnages qui le caractérisaient jusqu'ici mais seulement la complexité. En choisissant d'incarner ce personnage et de produire ce film, Alain Delon, silhouette raide et visage pâle, plonge dans un milieu qui n'est pas le sien. Le personnage vient à lui par ses zones d'ombres car d'une certaine façon il en porte en lui de terribles. ...



Delon et ses doubles

Alain Delon est un être complexe au sens étymologique du mot, à savoir qu'il est fait de plusieurs éléments. Tout au long de son parcours, il est étrange de remarquer qu'il s'est souvent défini par rapport aux autres : ses personnages à l'écran mais aussi ceux rencontrés dans sa vie. Que ce soit avec des références faisant office de figure paternelle qu'il défie ou dépasse le temps d'un film, ou de vedettes auxquelles il est associé, plus souvent sur le plan commercial ou artistique, quelques rares fois les deux, reste que la présence d'un double et la perte de l'identité sont les spectres qui hantent sa filmographie. Alain Delon, ce n'est donc pas la performance mais l'existence. Habitué donc à incarner (à être ?) des personnages inadaptés au bonheur, presque autodestructeur, Alain Delon, dont on peut croire qu'il fut et reste encore à la recherche de son identité, trouve ici le rôle de sa carrière. Preuve en est aussi toutes ses séquences dans lesquelles en le voyant jouer, parler, marcher, on perçoit les leçons apprises et retenues auprès de ces maîtres : Clément, Visconti et Melville. Alain Delon est un aventurier, dans la vie comme dans les choix artistiques qu'il

effectue. Il s'aventure là où il veut : rien ne le prédestinait ni ne le prédisposait à incarner ce personnage, à financer ce film qui faisait peur à tout le monde, si ce n'est au nom du point de vue artistique et sûrement individuel. Une façon pour lui, homme libre, recruté d'épreuves, finalement détaché de tout jugement politique mais pas d'une certaine morale, de faire son travail d'artiste : interpeller le spectateur. Il en est de même pour Joseph Losey.

Présenté à Cannes le 22 mai 1976, le film n'aura pas les faveurs du jury et le public ne sera pas au rendez-vous. Document au sens de réalité en raison d'une retranscription quasi parfaite à l'écran, à l'exception de quelques anachronismes conférant toutefois au film une atmosphère encore plus tragique, *Mr. Klein* est avant tout un chef d'œuvre esthétique et éthique.

**Article à retrouver sur le site Internet
de Revus & Corrigés**
www.revusetcorriges.com

Mr. Klein

FICHE TECHNIQUE

• Lira Films - Adel Productions - Nova Films (Paris) • Mondial Televisione Film (Rome)
• 1976 • France-Italie • 2h03 • Couleur • Format 1:1.66 • mono

RÉALISATION : Joseph Losey **SCÉNARIO** : Franco Solinas avec la collaboration de Fernando Morandi **PHOTOGRAPHIE** : Gerry Fisher **CAMÉRA** : Pierre-William Glenn **MUSIQUE** : Egisto Macchi, Pierre Porte **MONTAGE** : Henri Lanoë **DIRECTEUR ARTISTIQUE** : Alexandre Trauner **DÉCORS** : Pierre Charron, Pierre Duquesne **COSTUMES** : Annalisa Nasalli-Rocca **NUMÉRO DE CABARET** : Frantz Salieri et la troupe de « La Grande Eugène » **COLLABORATEUR DE JOSEPH LOSEY** : Reginald Beck **PRODUCTEURS** : Raymond Danon, Alain Delon, Robert Kuperberg, Jean-Pierre Labrande

FICHE ARTISTIQUE

ROBERT KLEIN : Alain Delon **FLORENCE** : Jeanne Moreau **LA CONCIERGE** : Suzanne Flon **PIERRE** : Michael Lonsdale **JANINE** : Juliet Berto **NICOLE** : Francine Bergé **LE VENDEUR** : Jean Bouise **LE PÈRE KLEIN** : Louis Seigner **LE FONCTIONNAIRE DE LA PRÉFECTURE** : Michel Aumont **CHARLES** : Massimo Girotti **NATHALIE / FRANÇOISE / CATHY / ISABELLE** : Francine Racette **L'ADMINISTRATEUR DU JOURNAL** : Roland Bertin **LES POLICIERS** : Etienne Chicot, Pierre Vernier **LE PROFESSEUR MONTANDON** : Jacques Maury **LE PHOTOGRAPHE** : Gérard Jugnot **LA FEMME À LA CONSULTATION** : Isabelle Sadoyan

Sélection officielle Festival de Cannes 1976
César 1977 : meilleur film, meilleur réalisateur, meilleur décor

Restauration par Studiocanal au laboratoire Hiventy d'après le scan 4K
des négatifs originaux avec le soutien du CNC.

REMERCIEMENTS : Samuel Blumenfeld, CNC, Iconothèque de la Cinémathèque Française (Sandra Laupa), Revus et Corrigés (Eugénie Filho), Studiocanal (Juliette Hochart, Sophie Boyer, Céline Defremery, Raphaël Joachim), Jean-Baptiste Thoret

Livret coordonné par Marc Moquin (Revus & Corrigés) et Nadine Méla (Les Acacias)
Conception graphique du livret : Ganaëlle Tilly
Conception graphique de l'affiche : Alain Baron

DISTRIBUTION LES ACACIAS

www.facebook.com/lesacaciasdistribution / www.acaciasfilms.com

© 1976 Studiocanal - Titanus Distribution - Tous droits réservés
© 2022 Les Acacias




Les Acacias