



CULTURE

# Les rapports de force et de classe, vus par Joseph Losey

« Le Messenger » (1971) ressort en salle, tandis que la Cinémathèque française consacre une rétrospective au cinéaste

CINÉMA

Tandis que la Cinémathèque française lance, à compter du jeudi 6 janvier, une rétrospective de l'œuvre de Joseph Losey, cinéaste magnifiquement blessé, la reprise en salle du *Messenger* – Palme d'or à Cannes en 1971 et l'un de ses plus grands films – se recommande hautement. Né en 1909 dans le Wisconsin dans une famille aisée et puritaine, Joseph Losey développa une conscience politique aiguë à la défaveur de la crise de 1929. Dès lors, à plus ou moins long terme, son chemin se sépare d'avec celui de son pays natal. Voyage en URSS dans les années 1930, séjour d'apprentissage en Allemagne au côté de Bertolt Brecht, encartement au Parti communiste en 1946, réalisation enfin du *Garçon aux cheveux verts* en 1948, acerbe parabole qui stigmatise le conformisme étroit et l'intolérance de la bourgeoisie américaine.

En 1952, alors que sévit la chasse aux sorcières, Losey choisit logiquement, et courageusement, l'exil en Angleterre, où les choses ne seront pas si simples pour lui. Il s'ensuit une carrière déracinée, inégale, protéiforme, parsemée de joyaux et dominée par les rapports de force, pour ne pas dire de classe, entre des individus évoluant, jusqu'à la panique, dans un univers de prédation morale et physique.

*Le Messenger* en est, à sa façon, un probant exemple, en même temps qu'il constitue l'un des plus beaux récits de formation cinématographique. Ce film vaudra à Losey, auteur déjà réputé et prisé des cinéphiles

(*The Servant* date de 1963), la consécration. Adapté d'un roman du Britannique Leslie Poles Hartley (*The Go-Between*, publié en 1953), scénarisé par Harold Pinter, mis en musique par Michel Legrand, il nous transporte dans l'Angleterre du tout début du XX<sup>e</sup> siècle.

Leo (Dominic Guard), garçon d'une douzaine d'années, est invité dans la campagne du Norfolk par un de ses condisciples, Marcus Maudsley, rejeton d'une famille aristocratique qui y possède le manoir de Brandham Hall. Quelque peu effaré par le luxe et l'aisance de cette famille, il y tombe sous le charme de la sœur aînée de Marcus, Marian (Julie Christie), qui, fiancée avec le vicomte Hugh Trimingham, n'en mène pas moins une relation clandestine avec le métayer de la propriété, le beau et puissant Ted Burgess (Alan Bates).

**Cruel roman d'éducation**

Prêt à tout pour complaire à Marian, dont il est amoureux comme peut l'être un enfant d'un adulte, Leo sera choisi comme messenger secret par le couple adultère. En réalité, les deux amants subordonnent le jeune garçon à leur passion et l'instrumentalisent sans égard pour les ennuis avec la famille et la déconvenue amicale que lui vaudra la découverte de son rôle par la mère de Marian.

Sous ses dehors de chronique oisive et bucolique filmée dans la douceur de la nature environnante et la vacance des contraintes sociales, c'est donc à un bien cruel roman d'éducation que nous invite Losey, sans tomber une seule seconde dans le piège

de la caricature sociale. Inauguré par la situation d'égalité qui lie les deux camarades, dépeignant la famille Maudsley et Hugh Trimingham comme des gens de valeur, le film se contente de faire insensiblement réapparaître les fils qui rattachent ici chaque personnage à son milieu, selon une étiquette d'autant plus efficace qu'elle ne dit pas son nom et qu'elle se dispense de la moindre violence. Du moins jusqu'au moment où la mère de Marian dévoile le vrai visage de ce qui fonde sa position sociale. Leo en sera la principale victime, réduit à son statut de messenger, c'est-à-dire renvoyé, d'une part, à sa condition sociale, et trompé, d'autre part, dans l'innocence de sa sentimentalité enfantine.

Plus que jamais ici, grandir, c'est apprendre à mentir. Losey et Pinter, rajoutant au roman un jeu temporel qui fait de ce récit un flash-back, accusent d'ailleurs cette cruauté en reconduisant les rapports du garçonnet et de l'aristocrate dans leur maturité. A côté des *Contrebandiers de Moonfleet* (Fritz Lang, 1955), des *Quatre Cents Coups* (François Truffaut, 1959) ou de *L'Incompris* (Luigi Comencini, 1966), ce film se rangera parmi les très grandes évocations de l'enfance au cinéma. ■

JACQUES MANDELBAUM

*Film anglais de Joseph Losey (1971). Avec Dominic Guard, Julie Christie, Alan Bates, Michael Redgrave (1 h 56).*

*Rétrospective Joseph Losey. La Cinémathèque française, 51, rue de Bercy, Paris 12<sup>e</sup>. Du 6 janvier au 7 février.*



# JOSEPH LOSEY

## Fidèle en son miroir

**La Cinémathèque française consacre une rétrospective au génial cinéaste américain, offrant une vue d'ensemble rare sur une carrière en deux temps mais cohérente, jalonnée de chefs-d'œuvre éclectiques.**

Par  
**NATHALIE DRAY**

Il plane parfois autour de Joseph Losey (1909-1984) une idée diffuse dont on ne sait si elle relève de la formule lumineuse ou du malentendu : il y aurait deux (voire plusieurs) Losey, et les seconds auraient tué le premier. Ainsi, le cinéaste américain, auteur dans les années 50 d'une poignée de films noirs d'une sécheresse exemplaire, salué pour la limpide virtuosité de sa mise en scène, notamment par une frange de la cinéphilie

française qu'on appelait les macmahoniens, aurait cédé la place dans les années 60 à un autre Losey, exilé britannique ayant fui le Hollywood maccarthyste, explorant dans un formalisme baroque la violence indistincte gangrenant les rapports humains où s'exacerbent les conflits de classes. Sans oublier le cosmopolite des dernières années, cinéaste sans attache œuvrant au sein de coproductions européennes, ayant même tardivement accroché à son arc, avec *Don Giovanni* (1979), un genre cinématographique, le film d'opéra, davantage prisé

des mélomanes que des cinéphiles.

### Jeux de miroirs

Au-delà de son mordant, l'idée tranchante d'un Losey victime de ses propres métamorphoses aurait eu de quoi séduire, d'autant plus qu'elle fait écho, non sans ironie, à l'une des grandes thématiques traversant son œuvre : celle du double, des jeux de miroirs et d'identification, de la façon dont un autre lentement contamine une identité troublée jusqu'à l'anéantir. De sorte qu'on aurait pu voir, dans un film comme *Monsieur*



toire d'une possession – sous l'Occupation, un homme confondu avec son homonyme juif se lance dans la folle quête de cet autre (que) lui-même, au point de s'y confondre jusqu'à sa perte –, comme une allégorie de la propre trajectoire accidentée d'un cinéaste qui se serait dévoré lui-même. A ceci près que l'existence même de ce génial film tardif infirme la thèse qu'il était censé métaphoriquement illustrer : non seulement Losey, avec le temps, ne s'était pas perdu en chemin, mais il n'en était devenu que plus fort, plus trouble, plus subtil, réalisant ici un sommet de profondeur vertigineuse, que l'on peut considérer comme son ultime chef-d'œuvre – car, fait rare, sa filmographie en compte quelques-uns.

#### «Tigre endormi»

Pour autant, le cinéma de Losey demeure difficile à appréhender d'un seul tenant, tant il semble avoir évolué stylistiquement, et parfois même bifurqué radicalement, au gré d'un parcours nourri par les aléas de l'exil, par son engagement politique – l'adhésion au Parti communiste en 1946, qui lui valut d'être blacklisté à Hollywood –, par son expérience théâtrale et l'influence de Bertolt Brecht, par la nécessité pour vivre de satisfaire à des commandes, par sa rencontre avec le dramaturge Harold Pinter avec lequel il collaborera trois fois (*The Servant*, *Accident*, *le Messenger*), mais aussi par la tentation de l'expérimentation formelle et d'une certaine modernité, dans la lignée du *Muriel* d'Alain Resnais qu'il portait aux nues...

Et s'il est une joie qu'offre la rétrospective de ses œuvres à la Cinéma-thèque, c'est bien de donner à cette diversité une vue d'ensemble et l'occasion de faire dialoguer entre elles les différentes périodes qui jalonnent sa filmographie, sans chercher à les opposer, bien au contraire. Car ce qui frappe en revoyant ses films,

depuis *le Garçon aux cheveux verts* (1948) et sa flamboyante parabole pacifiste et antiraciste jusqu'à *Monsieur Klein*, c'est la paradoxale cohérence qui les traverse. Notamment à travers la figure récurrente de l'individu traqué, évoluant au sein d'une communauté étriquée, repliée sur elle-même, recuite dans une haine aveugle et dans la peur de l'altérité perçue comme une menace. Dans sa première période américaine, où le cinéaste enchaîne un chapelet de petits bijoux d'une concision impeccable, cette lecture sociale sans concession, donnant de violents coups de canifs dans la vision idyllique que l'Amérique voulait donner d'elle-même, n'épouse la forme du film noir que pour en déjouer les codes. En réalité, les arguments narratifs de *Haines*, *le Rôdeur*, *M* – remake passionnant du film de Fritz Lang –, ou *The Big Night* et même *Un homme à détruire*, greffe étrange entre la série B et le drame néoréaliste (le film fut tourné en Italie), donnent plutôt à Losey l'occasion de subtiles peintures de caractères, loin de toute caricature archétypale. Même les personnages les plus sombres, comme celui du flic corrompu et manipulateur du *Rôdeur*, ou celui du tueur de fillettes de *M*, trouvent sous son pinceau une complexité qui, sans les dédouaner de leurs crimes, les humanisent : aussi monstrueux soient-ils, la société qui les a engendrés, attisant frustrations sociales et sexuelles, est encore pire.

Ce constat ira croissant dans ses films anglais, creusant au-delà de la sociologie une approche psychologique de plus en plus retorse, fouillant les tréfonds nouveaux de l'âme et les rapports viciés qui régissent les relations humaines, qui bien souvent ne sont que le reflet dans le domaine intime d'une société de castes. «*Dans la forêt sombre de chaque individu, il y a un tigre endormi*», entend-on dans *La Bête s'éveille*, première et superbe colla-

boration de Losey avec celui qui sera pour lui mieux qu'un interprète fétiche, un médium idéal : Dirk Bogarde. Tout en regards ironiques et distants, l'acteur incarnera ce paradigme du trouble qui hante l'essentiel de la filmographie britannique de Losey, figure vampirique et perverse dans *The Servant*, jouant, avec le jeune bourgeois au service duquel il travaille, la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave sur fond d'emprise (homo)sexuelle – le maître n'étant jamais que l'esclave de son esclave in fine. A l'autre bout du spectre, il est aussi le professeur frustré d'*Accident*, pur produit d'une société corsetée, où tout désir, réprimé parce que coupable par essence, ne trouve à s'exprimer que sur le mode du scandale.

Mais c'est avec *le Messenger*, palme d'or à Cannes en 1971, que ce canavas infernal trouvera sa forme la plus douloureuse et lumineuse. L'enfant, comme souvent dans les films de Losey, est le grand sacrifié



*The Servant*,  
sorti en 1963.  
LES ACACIAS



de cette fable, où se laisse deviner la pourriture à l'œuvre sous les dehors bucoliques d'une haute société en villégiature. Intermédiaire malgré lui, contraint de transmettre les messages des amoureux clandestins que sont Marian, la fille aînée de la famille, et Ted le métayer du village, pour leurs rendez-vous érotiques, Léo, jeune garçon de condition modeste, devenant à son corps défendant voyeur et agent involontaire d'une jouissance dont il aurait préféré ne pas être témoin, entre dans la lignée de ces êtres utilisés, objectivés, identités broyées qui hantent la filmographie de Losey.

### Portes dérobées

Et comme toujours, c'est par la mise en scène que tout passe, dans l'habile utilisation de l'espace – villa labyrinthique, portes dérobées, et, comme dans *The Servant*, un imposant escalier placardé de portraits de famille, pour figurer domination et rapports de classes. C'est aussi par le choix d'une narration cyclique, brisant la linéarité temporelle, que le trauma supposé de l'enfant affleure rétrospectivement. Losey, qui avait admiré le travail de Resnais sur le temps dans *Muriel* disions-nous, et qui par ailleurs s'attelait à une adaptation d'*A la recherche du temps perdu* de Proust avec Pinter qui ne verra jamais le jour, avait ainsi conçu son film comme un fin maillage, vivant et vibrant, entrelaçant passé, présent et futur, rythmé par les accents entêtants de la musique de Michel Legrand.

Le temps comme l'espace sont des matières friables, chez Losey, qui aura comme jamais su exploiter les décors de ses films telles de pures entités autonomes (les paysages déserts confinant à l'abstraction que parcourent les *Deux hommes en fuite*, la falaise battue par le vent des *Damnés*, le taudis dans *Monsieur Klein*, la chambre d'*Eva*), jouant aussi de la réverbération et de la démultiplication par la profu-

sion de miroirs affleurant au fil des plans, comme pour suggérer à la fois l'envers du décor (le reflet étant toujours le réel inversé), la perversion morale figurée à travers les déformations des miroirs convexes, l'évanescence des identités réduites à de purs simulacres. Au bout du compte, chez Losey, tout n'est qu'images. Mais quelles images! ◀

**RÉTROSPECTIVE JOSEPH LOSEY** à la Cinémathèque française (XII<sup>e</sup> arrondissement de Paris) du 6 janvier au 7 février.  
**LE MESSEAGER** (1971) avec Julie Christie et Alan Bates, actuellement en salles.  
**MONSIEUR KLEIN** coffret collector (DVD, Blu-ray, livre) Studiocanal.



**M (1951)**, remake du film de Fritz Lang. PROD DB. SUPERIOR PICTURES



**Monsieur Klein (1976)**, avec Alain Delon. PROD DB. LIRA NOVA



**Le Messenger**, avec Julie Christie et Dominic Guard, palme d'or à Cannes en 1971. MGM BRITISH STUDIOS. EMI FILMS. COLLECTION CHISTOPHEL



# JOSEPH LOSEY, L'ALCHIMISTE DU SEPTIÈME ART

À PARIS, LA RÉTROSPECTIVE DU CINÉASTE AMÉRICAIN À LA CINÉMATÈQUE FRANÇAISE PERMET DE REVOIR, ENTRE AUTRES, « LE MESSENGER », « UNE ANGLAISE ROMANTIQUE » ET « MONSIEUR KLEIN ».

ÉRIC NEUHOFF [eneuhoff@lefigaro.fr](mailto:eneuhoff@lefigaro.fr)

Tout le monde croit qu'il est anglais. *Le Messenger*, qui ressort en salle, n'est pas pour rien dans cette méprise. Joseph Losey était un Américain du Wisconsin. Il aimait le jazz et figura sur la liste noire. Le maccarthysme le poussa à s'exiler à Londres. Si les débuts dans son pays d'adoption ne furent pas si simples, le cinéaste ne tarda pas à y prendre ses marques. La preuve par neuf avec ce *Messenger* tiré d'un roman de L. P. Hartley et qui obtint la palme d'or à Cannes en 1971. Plus british, on ne fait pas.

Aux alentours de 1900, le jeune Leo est invité à la campagne chez un ami de collège. L'été est brûlant. L'adolescent, qui va fêter ses 13 ans, appartient visiblement à un milieu inférieur à celui de ses hôtes. Dans ce manoir, tout lui semble insolite. Les codes qui y règnent ne sont pas exactement les siens. Tous ces rituels, ces thés sur la pelouse, cet humour à double sens, ces dîners à heure fixe et en habit. Son costume est trop chaud pour la saison. On devine qu'il s'agit du seul qu'il possède. Son copain attrape la rougeole. Le timide Leo en pince pour la sœur aînée. Il faut dire qu'elle est incarnée avec une sensualité tout en retenue par une Julie Christie avec ombrelle et crinoline. Elle fait de l'invité son confident, son « go-between » : le voici chargé d'apporter des lettres au métayer d'à côté. La tâche est remplie avec une certaine fierté et beaucoup d'interrogations.

## Perte des illusions

Alan Bates, velu, costaud, joue le fermier à la virilité incontestable. Un silence de bon ton recouvre le drame que personne n'évo-

que en public. Shocking. Sur la musique de Michel Legrand, entre matchs de cricket et baignades dans l'étang, un adolescent perdra à jamais ses illusions. Leo apprendra à son corps défendant que « le passé est une contrée étrangère ».

Une rétrospective à la Cinémathèque française permettra de se replonger dans l'œuvre complet. Il y a un remake de *M le Maudit*, le chef-d'œuvre qu'est *Monsieur Klein* avec un Delon habité, le troublant *Cérémonie secrète*, les subtils *The Servant* et *Accident* avec Harold Pinter au scénario et Dirk Bogarde en tête de générique. Ne pas oublier *Eva*, d'après James Hadley Chase, tourné dans une Venise pluvieuse et hivernale, avec Jeanne Moreau menant par le bout du nez ce grand pendentif de Stanley Baker sur des airs de Billie Holiday. « Je voulais que les spectateurs se disent en rentrant chez eux : "Seigneur, c'est exactement ce qui m'est arrivé avec ma femme la semaine dernière." » Les producteurs, les frères Hakim, charcutent le film dans son dos. La critique l'éreinte. Elle a tort.

L'occasion est donnée de revoir le rarissime *Une Anglaise romantique*, avec l'impériale Glenda Jackson fondant pour un gigolo nommé Helmut Berger sous l'œil intéressé de son écrivain de mari Michael Caine. De quoi s'inscrire pendant des jours aux abonnés absents pour cause d'immersion totale. Une précaution cependant. L'établissement rendant aussi hommage à Jacques Rivette, il est conseillé de ne pas se tromper de salle. ■

Rétrospective Joseph Losey, à la Cinémathèque française (Paris 12<sup>e</sup>), du 6 janvier au 7 février. [www.cinematheque.fr](http://www.cinematheque.fr)



## REPRISE

*L'aristocratie anglaise vue par un enfant pauvre. Un des sommets de l'œuvre de Joseph Losey.*

Dans un paysage riant du Norfolk, au début du XX<sup>e</sup> siècle, un jeune garçon de condition modeste découvre l'aristocratie. Invité par un camarade de classe, il est ébloui par la beauté du site et par celle de la grande sœur de son copain. Le hasard fera de lui un messenger clandestin chargé de transmettre des billets entre cette belle dame et son amant. Le gamin est jaloux mais serviable, et curieux des choses de l'amour. Son éducation sentimentale est cruelle mais lumineuse.

« *Le passé est une terre étrangère. On y agit tout autrement.* » La voix off du **MESSAGER** (Palme d'or à Cannes en 1971, repris en salles parallèlement à la rétrospective **JOSEPH LOSEY** à la Cinémathèque française) a des accents cassés.



À l'heure de raconter l'été de ses 13 ans, le narrateur sait qu'il retourne en enfer. Pour ce garçon aux origines modestes, le séjour tient du conte: il y fréquente l'aristocratie et gagne l'amitié de Marian (Julie Christie), la jeune fille de la maison.

Sous la splendeur du décor, le malaise s'insinue, pourtant, tel un poison. Escaliers interminables sous les tableaux de maîtres, passages dérobés derrière les boiseries, jardins sauvages... En quelques plans d'une beauté

La vie de château à 13 ans... (Dominic Guard).

virtuose, **Joseph Losey** traque la pourriture dans les replis de la soie. Et le château devient la métaphore de deux univers également impénétrables pour Leo: la classe dominante et le monde des adultes. Pour Marian, promise à un homme de son rang, mais amoureuse du métayer (Alan Bates), le garçon est prêt à tout. C'est ainsi qu'il devient le messenger des amants. Cinéaste de la perversité, Losey exploite avec subtilité la cruauté de la situation et l'égoïsme du couple, qui sacrifie l'enfant sur l'autel de ses plaisirs. Hanté par la musique aux accords dissonants de Michel Legrand, ce drame puissant et solitaire concentre les obsessions de Losey: la blessure amoureuse et le mépris de classe. Vénéneux cocktail. — *Mathilde Blottière*  
| En salles.

À NOS LECTEURS  
Télérama n'a pas été invité à la projection de 355, de Simon Kinberg (critique sur [Télérama.fr](http://Télérama.fr)).



Julie Christie.

ÇA RESSORT

## Losey en or

**LE MESSAGE**, PAR JOSEPH LOSEY.

DRAME BRITANNIQUE, AVEC JULIE CHRISTIE,  
ALAN BATES, MICHAEL REDGRAVE (1971, 1H58).

★★★★☆ La palme d'or du Festival de Cannes 1971, hautement méritée. Sans doute le meilleur film de Losey, cinéaste génial qui trouve dans cette histoire d'un gamin servant de passeur entre une aristocrate et un fermier tout ce qu'il aime. Le secret, le conditionnement social, la lutte des classes, l'élégance des formes, et l'ambiance toxique de l'époque 1900. Le scénario de Harold Pinter est au petit point, et le casting, sublime. Losey, cinéaste blacklisté aux Etats-Unis (car de gauche), prend sa revanche et signe un chef-d'œuvre. **FRANÇOIS FORESTIER**



NEWS

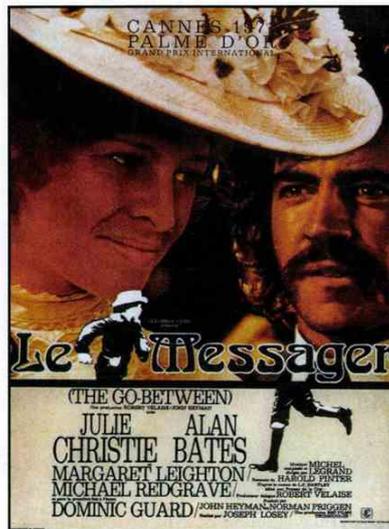
Propos recueillis par Thomas Baurez

# MICHEL CIMENT

## « AVEC JOSEPH LOSEY, C'ÉTAIT D'ORDRE PSYCHANALYTIQUE ! »

**Le Messenger de Joseph Losey, Palme d'or 1971 au nez et à la moustache de Mort à Venise de Luchino Visconti, a longtemps été invisible. Il ressort en salle et accompagne une rétro du cinéaste américain à la Cinémathèque. Le critique Michel Ciment, auteur d'un célèbre entretien avec l'auteur de Monsieur Klein, se souvient.**

**Si Michel Ciment avance prudemment, son esprit, lui, n'a rien perdu de sa vivacité.** À 83 ans, la figure totemique de la revue *Positif*, dont il est le directeur de la publication, continue de courir les projections, de s'emporter ou de s'enthousiasmer pour tel ou tel film. L'homme qui a reçu jadis les confidences des grands de notre monde (Elia Kazan, Stanley Kubrick, Francesco Rosi ou encore Joseph Losey), pourrait jouer les blasés. Non, la flamme est toujours là, intacte, comme en cet après-midi de novembre où, sur le trottoir de la rue Marbeuf, il nous communique son emballement pour le nouveau film de Laurent Cantet. Mais nous ne sommes pas là pour ça. *Le Messenger* (*The Go-Between*), Palme d'or 1971, refait surface après des années de purgatoire dues à de sombres histoires de droits, et une grande rétrospective de Joseph Losey investit la Cinémathèque française. Losey-Ciment, ce sont des heures d'entretiens passionnants réunis dans un livre longtemps épuisé mais heureusement réédité depuis. Nous avons donc proposé à Michel Ciment de revenir à l'aube des seventies lorsqu'il pénétrait dans la belle demeure parisienne de Losey, sise rue du Dragon...



**PREMIÈRE.** De quand date votre rencontre avec Joseph Losey? **Michel Ciment.** C'était à la Mostra en 1964, où il présentait *Pour l'exemple* (*King & Country*), qui m'avait beaucoup plu. Nous nous sommes ensuite revus à Londres, plus longuement, pour un grand entretien autour de *Cérémonie secrète* (*Secret Ceremony*, 1968)

et *Boum* (1968), deux films avec Elisabeth Taylor sévèrement méprisés et attaqués par la critique. J'étais alors accompagné de Bertrand Tavernier. C'est quelque temps après qu'un éditeur m'a proposé de faire un livre d'entretiens avec lui. Je trouvais la proposition plutôt surprenante. Je venais en effet de sortir mon livre sur Elia Kazan. D'un côté Losey, contraint à l'exil à cause du maccarthysme, de l'autre Kazan, qui avait dénoncé ses anciens camarades. Je me demandais d'ailleurs comment Losey allait prendre la chose. Il s'est contenté d'ironiser en me lançant lors de notre premier rendez-vous : « Comment va votre ami Kazan ? »

### Dans quelles conditions ont été réalisés ces entretiens ?

De la même façon qu'avec Elia Kazan, c'est-à-dire dans la continuité, sur une période définie. Kazan m'avait reçu dans sa maison de campagne près de New York. Nous avons passé 10 jours ensemble pour 40 heures d'entretiens. Avec Losey, la chose s'est étendue sur deux mois entre Paris, où il vivait alors, et l'Italie, en vue de la préparation d'un

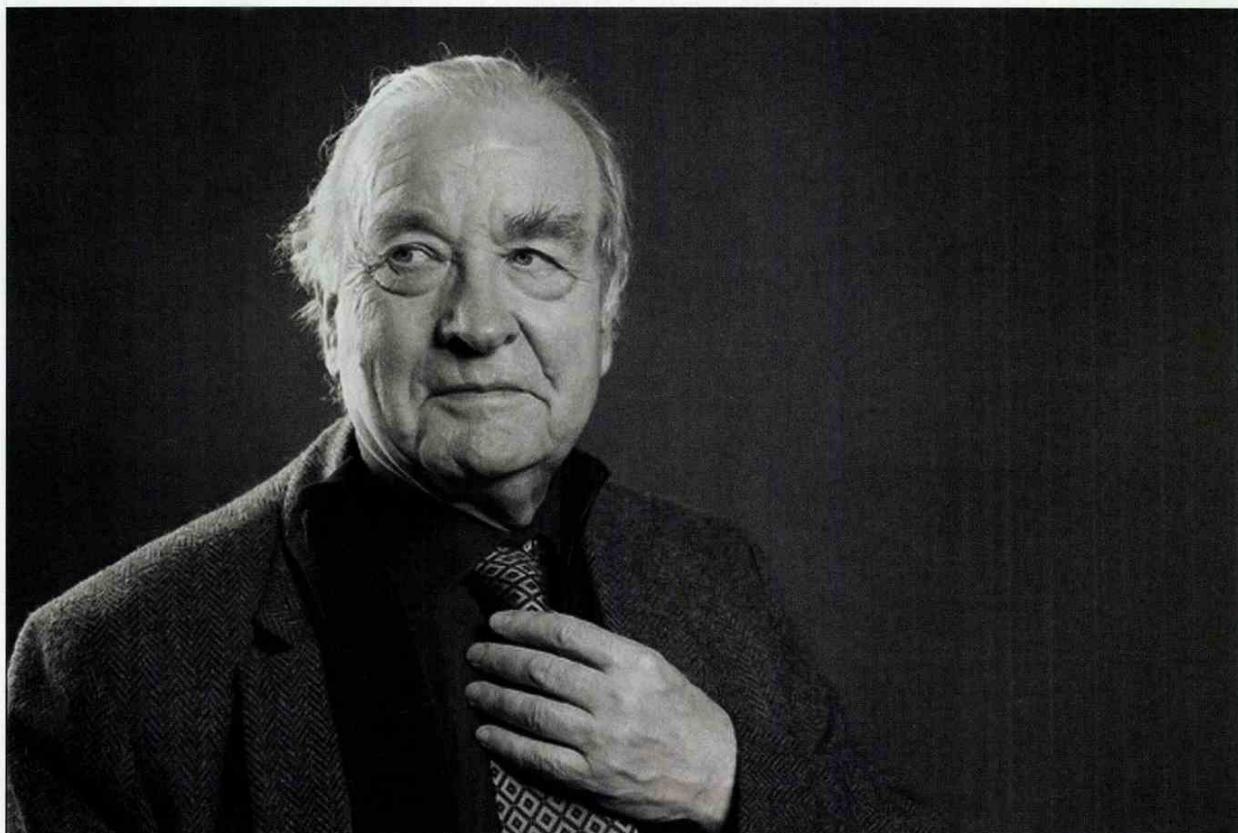


PAYS :France  
PAGE(S) :10-15  
SURFACE :584 %  
PERIODICITE :Trimestriel

Première Classics

► 1 janvier 2022 - N°18

NEWS



**Critique, auteur,** homme de radio et universitaire, Michel Ciment est le directeur de la publication et membre du comité de rédaction de la revue *Positif*. Il est l'auteur de nombreux ouvrages sur le cinéma dont plusieurs livres d'entretiens avec : Elia Kazan, [Joseph Losey](#) ou encore Stanley Kubrick.



NEWS



film qui ne s'est finalement pas fait. Beaucoup plus tard, j'ai complété nos entretiens au moment de la sortie de ses films plus tardifs.

#### Quel statut avait alors le cinéaste?

Losey n'a jamais été adopté par la critique comme Truffaut par exemple. Sa filmographie apparaît trop bigarrée, éclatée, avec des hauts et des bas. Il n'y avait donc pas de culte autour de lui. Le fait que Losey ne soit pas franchement établi me plaisait. De manière générale, j'aime retrouver l'image dans le tapis. À l'instar de Boorman, Kubrick, Campion, que j'ai également interviewés, Losey a des obsessions qui se retrouvent de film en film. Le caractère très différent de sa production peut donner l'impression d'un éparpillement. Il n'en est rien. Chez Losey, il y a très souvent un visiteur qui arrive dans une demeure et devient une sorte d'ange exterminateur. C'est le cas de *The Servant* (1963), *Accident* (1967), *L'Assassinat de Trotsky* (*The Assassination of Trotsky*, 1972),

*Monsieur Klein* (1976) et bien sûr du *Messenger* (*The Go-Between*, 1971). Il y est à chaque fois question d'enfermement, de claustrophobie... Le décor a donc une importance cruciale. Chez lui, l'éthique et la morale ont également une place centrale. Losey était un grand puritain. Et comme tous les puritains, il y avait aussi cette volonté de briser les tabous.

#### Joseph Losey était-il simple à interroger?

De tous les livres d'entretiens que j'ai faits, c'est le metteur en scène qui s'est le plus livré. Kazan, bien que très prolix, était plus dans le contrôle, très rationnel. Il savait très bien ce qu'il voulait dire et ne pas dire. Avec Losey, c'était presque d'ordre psychanalytique. Il me disait des choses très intimes sur sa sexualité, son rapport avec les femmes mais aussi sur son père... Nous abordions bien sûr les questions de mise en scène, de technique, mais elles nous ramenaient toujours vers des interprétations très intimes.

#### Est-il pour autant devenu un proche?

On se voyait régulièrement mais il entretenait une certaine distance, se protégeait beaucoup, à l'inverse de Kazan, qui débordait de sympathie, de chaleur, s'intéressait à ma vie... Losey aimait créer le malaise. Par exemple, quand il venait dîner chez nous, ma femme et moi lui propositions plusieurs apéritifs. Il choisissait systématiquement celui que nous n'avions pas, une façon comme une autre d'installer une gêne. Je me souviens aussi qu'en Italie, lors de nos entretiens, il voulait séjourner à Fregene, une ville au bord de la mer près de Rome où tous les grands cinéastes avaient une maison. Il a insisté pour louer celle de Francesco Rosi. Il la trouvait magnifique, sauf que Rosi l'occupait et ne voulait pas la louer. Losey n'arrêtait pas de l'appeler. C'était devenu une obsession. Il s'est finalement résigné à aller à l'hôtel. Dans ses films, on retrouve beaucoup de personnages qui aiment instaurer une tension.



NEWS



**Vous évoquez beaucoup Elia Kazan, qui serait le parfait contretype de Losey. Pourquoi avoir alors choisi d'apposer leurs deux noms ensemble sur un même livre (Kazan-Losey, entretiens. Édition définitive, Stock, 2009)?**

Le « Kazan » a été publié en 1973, le « Losey » en 1979. Ils étaient tous les deux épuisés. C'est mon éditeur qui a eu l'idée de réunir les deux livres en un. J'ai été séduit par la proposition, moins la veuve de Losey qui y était réticente voire hostile. Or, si on regarde de plus près, beaucoup de choses rapprochent les deux hommes. Ils sont nés la même année, ont tous les deux été membres du PC, ont signé des mises en scène de théâtre tout en étant cinéastes, ont collaboré avec Harold Pinter, fait tourner Jeanne Moreau... Ils ont des vies parallèles. Alors oui, l'un a dénoncé quand l'autre a été une victime du maccarthysme. L'un est un émigré grec pas tellement séduisant mais qui a eu énormément de conquêtes, l'autre est

un grand bourgeois puritain du middle west, élevé dans un milieu très cultivé... La dénonciation de Kazan vient d'une volonté d'intégration, celle du pauvre émigré qui a été finalement accepté. Ce qu'a fait Kazan est évidemment terrible mais n'oublions pas que la fidélité aveugle de Losey au stalinisme est tout aussi condamnable. Pourquoi faudrait-il condamner la dénonciation en Amérique et accepter celle qui avait lieu en URSS? Alors cette idée de voir en Kazan l'ignoble et en Losey le saint, très peu pour moi.

**Venons-en au *Messageur* qui ressort en salle, grand film sur la découverte par un enfant de la passion et de la cruauté du monde adulte. Quel souvenir en gardez-vous?**

Je suis invité quinze jours avant Cannes à voir le film en projection privée. J'en sors bouleversé. J'appelle immédiatement Losey: « Votre film est magnifique, je pense que ce sera le meilleur film de Cannes. Il ne peut pas

*Le Messageur (The Go-Between)* obtient la Palme d'or en 1971 face au favori *Mort à Venise* de Luchino Visconti. Le film est porté par Julie Christie qui avait déjà tourné avec David Lean (*Le Docteur Jivago*), François Truffaut (*Farhenheit 451*) ou encore Robert Altman (*John McCabe*).

y avoir mieux! » Entre-temps, la MGM, qui devait distribuer *Le Messageur*, ne comprend rien à la subtilité du film et finit par le revendre. Le Festival de Cannes arrive. Le grand favori est *Mort à Venise* de Luchino Visconti, à qui la Palme semble promise. C'est vrai, jusqu'à la présentation du film de Losey dans les derniers jours de la compétition. À la surprise générale, *Le Messageur* obtient la Palme d'or. Visconti est vexé. Robert Favre Le Bret, le délégué général de l'époque, histoire de tout arranger. Pour Losey qui venait d'essayer plusieurs échecs critiques, ces retrouvailles avec Harold Pinter quatre ans seulement après *The Accident*, étaient donc un retour en grâce.



NEWS

“ LOSEY CITAIT CE MOT DE BRECHT : « ON NE PEUT EFFACER CE QU'ON A VU... », POUR DIRE QUE LES BLESSURES DE L'ENFANCE DESSINENT LA CRUAUTÉ DU MONDE. ”

MICHEL CIMENT



**Mort à Venise et Le Messenger se ressemblent sur bien des points. Ce sont deux films en costumes à la mise en scène baroque, réalisés par deux grands maîtres...**

*Mort à Venise*, que j'ai revu récemment, ne me plaît toujours pas. Je trouve que Dirk Bogarde en fait des caisses. Les zooms sont insistants, mécaniques... Les zooms chez Losey sont autrement plus complexes. La lumière de Jerry Fisher est très expressive. La partition très sobre de Michel Legrand aussi et ce, même si Losey ne l'aimait pas du tout au départ. Il a fini par s'y faire, compte tenu du succès du film.

**Dans vos entretiens avec Losey, à propos du *Message*, vous évoquez cette façon qu'il a de s'inscrire dans une tradition tout en cherchant à innover...**

... Il est en cela très proche d'Alain Resnais, qui cassait les formes mais parvenait formidablement à les reconstruire. Contrairement à Jean-Luc Godard, qui saccage tout et laisse tout en vrac. *Accident* était un film très novateur. Losey cite explicitement Resnais à travers le personnage incarné par Delphine Seyrig. Il lui a d'ailleurs demandé de rejouer une scène de *Muriel*.

**Qu'est-ce que les pontes de la MGM n'avaient pas compris au *Message* à votre avis ?**

Des trois films de Losey écrits par Harold Pinter, *Le Message* est pourtant le plus classique dans sa construction et sa forme. Je pense que ce qui a gêné, ce sont les séquences qui montrent les personnages plus vieux, bien des années après l'histoire qui nous est

racontée. Losey n'explicite rien, joue avec le hors-champ, le mystère. C'est très beau. Ainsi quand Julie Christie dit à Michael Redgrave : « Vous ne vous rendez pas compte de ce qui s'est joué pour nous... », alors que l'enfant devenu adulte a été en réalité profondément ébranlé par cette passion. C'est cruel et égoïste. L'enfance est capitale chez Losey. N'oublions pas que son premier long métrage est quand même *Le Garçon aux cheveux verts* (*The Boy with Green Hair*, 1948). Il citait souvent ce mot de Brecht : « On ne peut effacer ce qu'on a vu... », une manière de dire que les blessures de l'enfance dessinent la cruauté du monde.

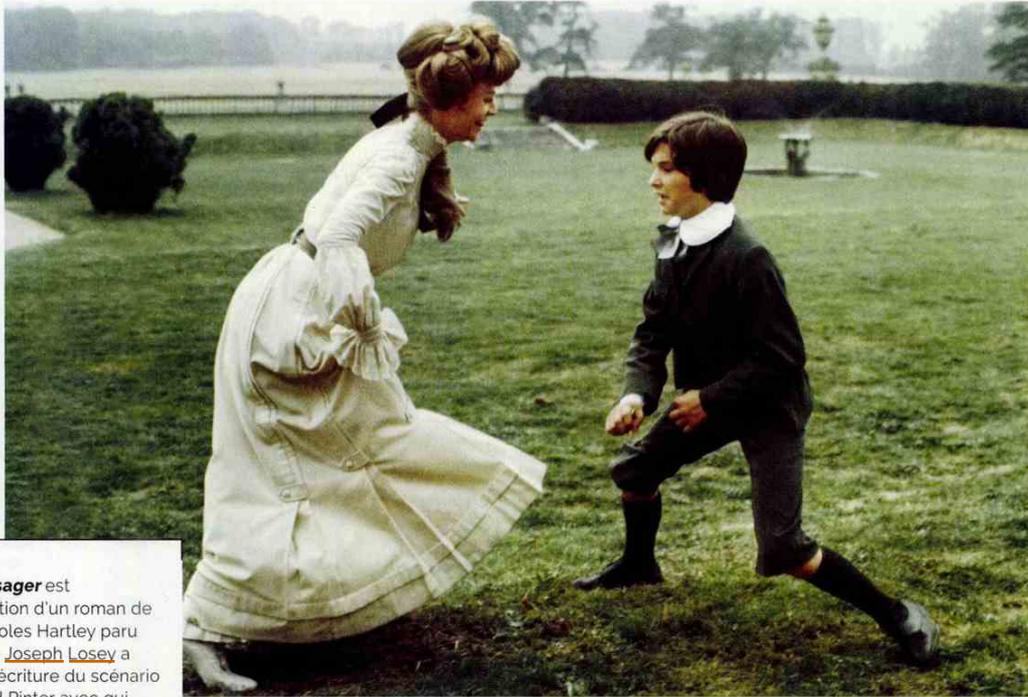
**Joseph Losey n'est toujours pas devenu un classique. Cette rétrospective à la Cinémathèque française peut-elle changer les choses ?**

Peut-être. Comprenez bien qu'en 1952, lorsque Losey devient un proscrit en Amérique à cause du maccarthysme, il a déjà réalisé cinq longs métrages dont les trois premiers sont de très grands films : *Le Garçon aux cheveux verts*, *Haines* (*The Lawless*, 1950) et *Le Rôdeur* (*The Prowler*, 1951). Dans toute l'histoire du cinéma, il y a peu d'équivalents de début aussi parfait. Il aurait ainsi pu devenir un cinéaste majeur, adulé. D'un seul coup, il se retrouve à Londres, vomit dans les caniveaux, tiraillé par l'angoisse, ne peut plus signer ses films, travaille sous pseudonyme. Il y a toujours eu une soif de revanche chez cet homme. Ce sentiment l'a peut-être aveuglé parfois et incité à faire des mauvais choix. Reste que ses grands films – et il y en a beaucoup – sont d'une importance majeure.

**Le *Message* de Joseph Losey. Ressortie en salles en copies 4K, à partir du 5 janvier. Rétrospective Joseph Losey à la Cinémathèque française de Paris jusqu'au 7 février.**



NEWS



**Le Message** est l'adaptation d'un roman de Leslie Poles Hartley paru en 1953. [Joseph Losey](#) a confié l'écriture du scénario à Harold Pinter avec qui il avait déjà collaboré pour *The Servant* (1963) et *Accident* (1967). Pinter avait également signé pour Losey une adaptation de *La Recherche du temps perdu* de Marcel Proust.



# Le Messenger

(The Go-Between)

Joseph Losey, 1971, Royaume-Uni



LES ACACIAS  
CINÉMA

5 JANVIER 2022

.....  
1. Ironie de l'histoire : Luchino Visconti se retrouve avec *Mort à Venise* en compétition avec *Le Messenger*, 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 25<sup>e</sup> anniversaire, spécialement créé pour lui.  
2. Michel Ciment, Kazan, Losey – Édition définitive, Entretiens, éditions Stock, 2009.  
3. Page suivante : *ibid.*

## NOBLESSE OBLIGE

Huit ans après *The Servant*, et quatre après *Accident*, *Le Messenger* 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 exclurent Leo durant tout son séjour. Accoutrement, décors intérieurs et extérieurs font montre d'une précision et d'un art du détail dignes de Visconti<sup>1</sup>. 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<sup>2</sup> ». 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.

**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 messenger, le *go-between* (titre original du film) entre Marian, son amant Ted, et son fiancé officiel Trimmingham, Leo se trouve exalté par l'importance qu'il prend auprès du trio. Dans



ESC ÉDITION  
COMBO BLU-RAY /  
DVD / LIVRET  
3 NOVEMBRE 2021  
.....

En complément, un entretien avec Michel Ciment, qui raconte les coulisses de la Palme d'or reçue pour *Le Messenger*, quand *Mort à Venise* était annoncé comme favori au Festival de Cannes. Le critique de cinéma livre une analyse du film et revient sur la carrière de Joseph Losey, sa carrière et ses thèmes de prédilection : le travail sur le temps, l'importance du décor, l'arrivée d'un corps étranger dans une société (26 min.). À noter aussi un livret de 32 pages signé par Olivier Père.

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 <sup>e</sup> 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<sup>3</sup> ». Palme d'Or 1971, *Le Messenger* 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 messenger 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.

ESTHER BREJON



## Le Messenger Joseph Losey

**« Le passé est un pays étranger »**  
 Michel Cieutat

**Reprise le 5 janvier 2022**

Disponible en combo 1 DVD + 1 Blu-ray + 1 livret de 32 p., ESC Éditions

*The Go-Between*

Grande-Bretagne (1971) 1 h 56 Réal. : Joseph Losey. Int. : Julie Christie, Alan Bates, Dominic Guard, Margaret Leighton, Michael Redgrave. Dist. (reprise) : Les Acacias.

**P**ALME D'OR en 1971, *Le Messenger* (*The Go-Between*) de Joseph Losey, adapté du roman de Leslie Poles Hartley (1953) par le dramaturge anglais Harold Pinter<sup>1</sup>, est resté dans toutes les mémoires comme l'un des plus beaux, mais aussi l'un des plus ambitieux films de son réalisateur. Parfaitement numérisé et distribué par ESC Éditions, le film fait l'objet d'une ressortie en combo DVD-Blu-ray accompagné d'un livret d'Olivier Père, qui met en valeur son univers et son esthétique, retraçant les grandes lignes des carrières de Losey, de Pinter et de Julie Christie. Le film est accompagné d'un seul bonus, une intervention de Michel Ciment qui, en vingt-cinq minutes, nous rappelle que, lors du Festival de Cannes, *Le Messenger* avait pour concurrent le sublime *Mort à Venise* de Luchino Visconti, perçu par tous comme le grand favori et à qui le jury n'attribua qu'un prix de consolation (celui de la 25<sup>e</sup> édition de la manifestation), qui rendit furieux son auteur. Notre directeur de la publication met l'accent sur la constance d'une thématique propre à Losey, comme l'intrusion d'un corps étranger dans un milieu donné (*Accident*, 1967 ; *Boom !*, 1968 ; *L'Assassinat de Trotsky*, 1972), l'importance du décor (ici, celui du manoir qui succède aux demeures de *The Servant*, 1963, ou de *Maison de poupée*, 1973),

ou la passion du cinéaste pour les acteurs. Losey commença par les mettre en scène à New York, puis à Los Angeles dans les années 1930 et, par la suite, il sut magistralement les diriger dans tous ses films, comme Stanley Baker dans *Les Criminels* (1960) ou, en 1964, Dirk Bogarde et Tom Courtenay dans *Pour l'exemple* (il choisit Julie Christie et Alan Bates pour *Le Messenger* après les avoir vus dans *Loin de la foule déchaînée* de John Schlesinger, 1967). D'autre part, Ciment précise que, dans un premier temps, la composition musicale de Michel Legrand ne plut ni à Losey ni à son monteur Reginald Beck, mais le musicien finit par l'imposer. Décision finale judicieuse, puisque ces treize variations pour vingt-quatre instruments à cordes, une seule percussion et deux pianos autour d'un thème unique ont beaucoup contribué à créer une distance par rapport à une intrigue dramatique qui tend vers le tragique et se trouve ainsi dépourvue de tout sentimentalisme.

Plus singulière encore, souligne Ciment, la manière dont Joseph Losey aborde, une nouvelle fois, son thème de prédilection, le temps, qu'il traite, comme pour *Accident*, à partir de moyens exclusivement cinématographiques. L'histoire de Leslie Poles Hartley est celle d'un garçon allant sur ses 13 ans, issu d'une famille ruinée de la classe moyenne, qui est invité par un camarade d'école à passer les vacances d'été dans le manoir de ses parents, des nouveaux riches fréquentant ce qui reste de l'aristocratie anglaise dans le Norfolk en 1900. Impressionné par la demeure aux cent vingt-six pièces de son ami, Leo l'est aussi par la beauté de Marian (Julie Christie), la sœur aînée de son ami. Profitant de la fascination qu'elle exerce sur Leo, celle-ci lui

<sup>1</sup> Au présent, au passé (Michael Redgrave)

<sup>2</sup> La sensualité retenue (Julie Christie)



demande de porter régulièrement des lettres à son amant, Ted Burgess (Alan Bates), le métayer d'une ferme voisine. Le roman commence par un prologue où Leo, âgé de 70 ans, revient dans la maison familiale, ouvre un coffre qui contient son journal de jeunesse et en commence la lecture. Suivent les souvenirs qui constituent la trame du scénario de Pinter. L'ouvrage comme le film s'achèvent par le retour de Leo au manoir où Marian lui demande d'être à nouveau son *postman* et de se rendre auprès de son petit-fils, afin de lui révéler l'identité de son grand-père : Ted Burgess. Un ultime message que, dans le film, le vieil homme refuse de transmettre, sa vie entière ayant été anéantie par ses multiples allers-retours de messenger platoniquement amoureux d'une étoile qui exploitait son innocence. Losey et Pinter ont eu l'audace de ne pas respecter cette structure classique en se limitant, pour l'ouverture du film, à faire défiler le générique sur des images d'une vitre sur laquelle coulent des gouttes de pluie que suit la caméra en un lent travelling descendant. Peu à peu, on découvre, à travers elles, de manière floue, un paysage et une construction au lointain. Le plan suivant nous montre un manoir imposant, en pleine lumière estivale, pendant que retentit une voix masculine âgée qui affirme que « le passé est un pays étranger. On fait les choses différemment là-bas ». Un tout premier plan au présent, suivi d'un second au passé, mais que nul ne peut ainsi interpréter. Quelque seize minutes plus tard, alors que la voix *off* de Leo explique la différence qui existe entre les sorts que l'on jette, nous voyons un homme de dos, portant un chapeau melon, devant l'entrée d'un cimetière, par temps pluvieux. Un plan, à nouveau au présent et encore déroutant pour le spectateur. Un procédé développé par la suite et que Losey, alors très admiratif des premiers longs métrages d'Alain Resnais, avait envisagé dès l'écriture du scénario : « 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<sup>2</sup>. » Un style de montage, d'abord heurté et déconcertant, puis très prenant et, en définitive, des plus attristants quand nous apprenons que Leo âgé est à nouveau sous l'emprise de cette personne, encore très belle, qui n'a aucune conscience de l'anéantissement psychique dans lequel elle l'a plongé pour toute sa vie d'adulte. Une audace de montage audiovisuel qui effraya tant la MGM que dix jours avant Cannes, elle revendit le film à la Columbia, croyant s'éviter un échec cuisant !

Autres raisons de s'émerveiller en voyant ou en revoyant le film, la magnifique photo de Gerry Fisher (sa troisième collaboration avec Losey après *Accident* et *Cérémonie secrète*, 1968), qui exalte la beauté des paysages du Norfolk sous la lumière caniculaire de cet été 1900, ainsi que la très subtile utilisation du zoom (alors à la mode), discrètement combinée avec des mouvements d'appareils traditionnels et, bien sûr, la qualité de l'interprétation générale : celle tout en sensualité retenue de Julie Christie, qui se joue des premiers émois amoureux d'un adolescent, laisse croire au mari qu'on lui impose qu'elle partage ses sentiments et réserve toute sa fougue érotique à son amant ; celle tout en force primitive d'Alan Bates dans l'attente de ses ébats torrides avec une représentante d'une classe sociale inaccessible ; celle tout en frustration conjugale de Margaret Leighton, qui ne peut tolérer l'immoralité de sa fille, ainsi que celle tout en lucidité perfide de Michael Gough, le père de Marian, sans omettre celle du jeune Dominic Guard, tout en fébriles interrogations adolescentes aux réponses dévastatrices. Une multitude de qualités et de beautés resplendissantes qui n'atténuent pas l'acuité du regard pessimiste que Joseph Losey avait toujours porté sur le comportement humain, surtout sur son éternel pouvoir destructeur. ■

1. Au dos du boîtier, l'éditeur nous informe que Pinter est non seulement l'auteur de la « nouvelle » de Hartley, mais aussi celui du *Limier* de Joseph L. Mankiewicz !

2. Michel Ciment, *Le Livre de Losey*, Paris, Stock, 1979, p. 344.





## CINÉMA RETROUVÉ

La rétrospective que lui consacre la Cinémathèque française du 6 janvier au 7 février, ainsi que la ressortie en salles de *The Servant* et *Le Messenger* fournissent une occasion de revenir sur cet étrange cinéaste que fut Joseph Losey. Une cohérence souterraine affleure dans cette filmographie disparate et déroutante.



Modesty Blaise (1966)

« *Je ne sais pas d'où je viens ; je ne sais pas où je vais. Je m'étonne que je sois si gai*, dit Julia. — *Ce n'est pas de toi. C'est de Walter Benjamin* », précise Larréa. La citation, dans *Les Routes du Sud* (1978), pourrait aussi être de Jorge Semprún, auteur du scénario, et de Joseph Losey, qui réalise le film. Elle les reflète tous : comme Larréa et Benjamin, ce sont des exilés politiques. Communiste inquiété par la Commission des activités anti-américaines, Losey est contraint en 1952 de fuir Hollywood et de se réfugier au Royaume-Uni. Il a mis en image son exil dans un film qui n'a de

beau que son titre, *L'Étrangère intime* (1956). Depuis, sans doute, Losey ne sait pas d'où il vient, abandonnant le style de ses premiers films américains ; et il ne sait pas où il va, réalisant des films européens, d'un pays à un autre. Il a pour alter ego Jean Larréa ou monsieur Klein : des apatrides à l'identité douteuse sinon manquante. Les films de Losey que la Cinémathèque française propose de revoir dans leur ensemble sont ceux d'un intrus qui traverse la modernité, de 1948 à 1984, en intervertissant les rôles et en changeant régulièrement d'identité.



CINÉMA RETROUVÉ

Second

Losey doit sa reconnaissance en France aux « mac-mahoniens », faction cinéophile qui l'adoube au sein de son « carré d'as » à l'égal de Walsh, Preminger et Lang. Michel Mourlet, dans un numéro des Cahiers consacré à Losey (n° 111, septembre 1960), défend ardemment l'absence de style et d'invention formelle du metteur en scène, face à Hitchcock, Welles ou Eisenstein, chez qui, selon lui, « la notion de style recouvre en l'occurrence un gauchissement du vrai ». Déjà la querelle a lieu à propos de Losey : pour certains il est un maître, pour d'autres un faux génie. Plus que querelle, il y a méprise : il n'est ni le premier ni le dernier, mais plutôt, disons, un second. Il est d'abord un réalisateur de films de série B, des films noirs dont on retiendra surtout *Le Rôdeur* (1951), *La Grande Nuit* (1951) et *La bête s'éveille* (1954). Sauf à aimer se voir donner la leçon, le plus touchant dans les premiers films n'est pas la fable sociale – *Haines* (1950) en pâtit – mais les hommes en pleurs : John Barrymore Jr. dans *La Grande Nuit*, Michael Redgrave dans *Temps sans pitié* (1957), Hardy Kruger dans *L'Enquête de l'inspecteur Morgan* (1959). Sans oublier le premier, celui dont une larme se dépose comme la rosée sur un brin d'herbe aussi vert que ses cheveux : *Le Garçon aux cheveux verts* (1948). Rivette a raison en 1955 (Cahiers n° 54) de compter Losey parmi les cinéastes américains « naïfs », aux côtés de Nicholas Ray (dont il a été le camarade de classe), Anthony Mann (dont il croise la route pour *Le Grand Attentat*) ou Robert Aldrich (qui a été son assistant).

Luc Moullet reconnaît dans son article « La splendeur du faux » (Cahiers n° 109) que le meilleur de *Temps sans pitié* est « dans le bric-à-brac, le baroque, l'esthétisme décadent ». De 1958 à 1975, le plus cher collaborateur de Losey est un décorateur, Richard MacDonald, et les accessoires charrieront leur lot de kaléidoscopes (*Les Criminels*, 1960), de verres ballons (*Eva*, 1962) et de miroirs convexes (*The Servant*, 1963) qui déformeront l'image et se joueront d'elle. Déjà, le club de jazz de *La Grande Nuit* provoque des hallucinations au jeune homme ivre : les coups de canne donnés à son père se surimpriment sur la batterie, et de l'eau dégouline sur l'écran alors que les bougies du club se multiplient pour rappeler son gâteau d'anniversaire. La profondeur de champ se creuse (*The Servant*) et les visages se déforment en gros plan, au bord du cadre (*Pour l'exemple*, 1964). Les lumières sont expressives et les contre-plongées courantes : le cinéma de Losey renoue avec le classique Orson Welles, gagné par une forme monstrueuse, perverse. Un cinéma en état second.

Losey partage avec Welles non seulement son lieu de naissance (ils sont tous deux du Wisconsin), mais aussi un début de carrière sur les planches et à la radio. Le cinéma arrive après, en second, et tiendra avant tout de l'adaptation et de la « mise-en-scène ». *Le Garçon aux cheveux verts* contient déjà un *deus ex machina* : une apparition d'orphelins de guerre en pleine forêt au milieu de ruines qui forment un petit théâtre. En 1946, juste avant le tournage, Losey traduit et adapte pour la scène *La Vie de Galilée* de Brecht avec ce dernier et Charles Laughton. Il ne l'oubliera pas et portera la pièce à l'écran en 1975. Ce film et son cousin *Don Giovanni* (1979) éclairent par la fin la théâtralité de l'œuvre de Losey, et le bain de *Steaming* (1985) est comme *La Maison de poupée* (1973) : des lieux qui isolent du monde les personnages, diables en boîte. Les décors sont des théâtres, fouillés par d'amples mouvements de caméra qui en font le tour, et le paysage même est une scène, survolé par un hélicoptère,

comme la plaine enneigée finale des *Criminels*, petit théâtre de la cruauté dont *Deux hommes en fuite* (1970) exhibe le principe.

Remake et reprise

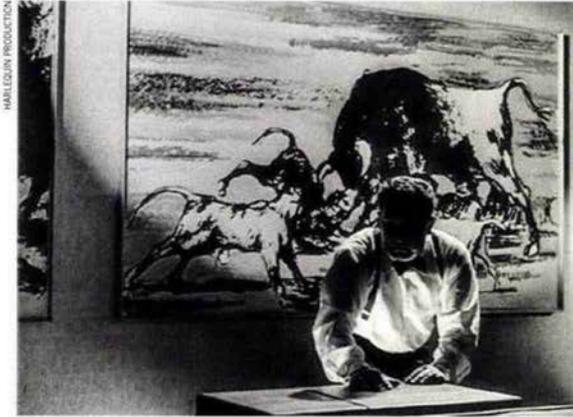
Dans le carré d'as du Mac-Mahon, Losey voisine avec Lang. Coïncidence ironique : il a assuré en 1951 le remake de *M le maudit*. Selon Bazin (Cahiers n° 11), « Joseph Losey semble avoir voulu moderniser le style selon la mode néo-réaliste », mais « les impératifs du remake lui imposent d'absurdes retours à l'expressionnisme, un style faussement allemand ». Faut-il voir dans le remake du film de Lang, aussi réussi soit-il, une malédiction ? Celle d'être condamné à refaire les films des autres ? Losey, le second, reprend des formes et des styles, les additionne et les transforme, dans des films impurs, en demi-teintes.

*Un homme à détruire* (1952), son film italien, en est un bel exemple : Paul Muni, le Scarface de Hawks, retraité et mendiant, tue accidentellement une crémillère et est suivi par un enfant qui semble sorti d'un film de Rossellini. Leur cavale insolite dans les ruines de la ville se termine dans une chambre, rapidement cernée par la police. Pendant que l'enfant cherche une issue sur les toits, le bandit endosse le maillot d'un célèbre cycliste, se coiffe et se rase, ressuscite. Celle qui habite là rentre chez elle et le découvre. En fin de course, une forme de magie se produit : Paul Muni retrouve son faste, la jeune femme y voit le cycliste de ses rêves et s'ensuit une étreinte ambiguë à laquelle la photographie d'Henri Alekan donne des allures surréalistes. *Un homme à détruire* est au confluent du film noir, du néo-réalisme et du surréalisme. *Les Damnés* (1962), production de la Hammer, est un semblable collage : des blousons noirs chantant sur la place d'une station balnéaire, mêlés à une histoire d'amour entre un Américain d'âge mûr et une jeune Anglaise, rencontrent une tribu d'enfants radioactifs cachés dans la falaise voisine, prototypes d'une humanité future. La science-fiction et le rock sont mis en orbite, raccordés par des plans depuis un hélicoptère survolant la baie. Les films apparaissent ainsi tous comme des reprises : même *Mr. Klein* (1976) semble résoudre une singulière équation entre Fassbinder et Melville avec, pour le jeu de pistes d'Ivry-la-Bataille au métro Balard, un soupçon de Rivette.

Imaginons que l'on retrouve un jour *Accident* (1967) comme on débuserait le tableau ancien d'un peintre inconnu. On hésiterait sur l'attribution. Delphine Seyrig y fait une apparition : elle est Francesca, un amour de jeunesse auquel le professeur de l'université d'Oxford incarné par Dirk Bogarde va rendre visite à Londres. Les personnages jaugent les changements que le temps a opérés sur eux. En léger décalage, les paroles ne sont pas synchrones et se répètent dans une sorte d'écho. Rien n'advient vraiment au présent, déjà passé, embaumé dans la nuit. Cette parenthèse éclaire le reste du film : lors d'un long dimanche après-midi, les services, à table ou au tennis, rythment le film d'une musicalité étrange, temps qui se raccourcit et stagne. Les lieux, comme les verres et les chaises longues, se vident et se peuplent, se répètent plan à plan avec des variations, chargés de l'action précédente, créant le trouble. *Accident* est une variation sur *Muriel ou le temps d'un retour*, comme un faux film de Resnais. Ou plutôt, comme on le dirait pour la peinture, un film « atelier de Resnais ». Losey en a revendiqué l'héritage. On pourrait aussi l'inclure dans une autre école : celle de Marguerite Duras. Elle a aimé *Pour l'exemple* et, à l'époque d'*Accident*, propose à Losey de tourner ce qui deviendra *Détruire dit-elle*, finalement réalisé par elle.



CINÉMA RETROUVÉ



Temps sans pitié (1957).

Le montage de Losey retient de Resnais une labilité du temps et s'ouvre incessamment, déjouant la logique : des plans font retour, des éléments étrangers s'ajoutent et certaines séquences s'enchevêtrent. La séquence inaugurale de la découverte de l'accident est un cauchemar ouaté, remué par le silence qui suit le fracas : les visages couverts de sang, de plumes blanches et de whisky sont serrés dans un espace confus et les raccords font des sautes. Losey restera fidèle au monteur Reginald Beck : on trouvera souvent de semblables montages muets d'images violentes (la séquence de la corrida de *L'Assassinat de Trotski*, 1972), des images qui reviennent lancinantes (les plans de l'ascenseur dans *Une Anglaise romantique*, 1975) et des sautes temporelles (*Le Messenger*, 1971).

Seconde main

À l'entreprise de recomposition qu'est la salle de classe radiodiffusée des *Damnés*, Losey ajoute les œuvres d'une sculptrice, Elisabeth Frick, au bord de la falaise : corps en décomposition qui pourraient être « inventés » par des archéologues, ils sont ceux, calcinés, des guerres atomiques futures. Losey n'est pas avare en images dans le décor : outre les Rouault de la Tate dans *L'Enquête de l'inspecteur Morgan*, il y a, pêle-mêle, un Miró chez le psychanalyste de *La bête s'éveille*, une taumachie de Goya

dans *Temps sans pitié*, un violoniste de Chagall chez Mr. Klein, Adam et Eve sculptés sur le Palais des Doges dans *Eva*, la création d'Adam par William Blake dans *Cérémonie secrète* (1968), les fresques d'Orozco dans *L'Assassinat de Trotski... et cetera, ad nauseam*. Les images sont placées en arrière-plan ou en avant-plan ou, plus curieusement, au début du plan ou à la fin, comme des appendices collés à la prise par un mouvement de caméra. Implants dans le corps du film, ces citations le commentent et participent d'une brocante de symboles et de métaphores qui déverse un véritable bestiaire (taureau, vautour, serpent, renard, truite, et même, dans *Eva*, homard) et un panthéon mythologique (*Accident ménagé* la chèvre et le sphinx). Sauf à vouloir mener une vaine enquête, cet appareil de renvois à la marge n'a pas d'intérêt à être interprété. Il faut plutôt comprendre : Losey fonctionne par ajouts et multiplications, ce qui est secondaire se noue en se développant jusqu'à devenir le point central. Tout est là sous-vu, sous-entendu, souvenu.

*Modesty Blaise* (1966) et *Boom!* (1968) détruisent, dans l'explosion inaugurale du premier et les vagues du second, toute lecture symbolique. Dans le premier film, tout est gadget : immense décharge, le film contient un tas d'objets dérisoires, sans double-fond, jamais tranchants. On y trouve des motifs *op art* type Vasarely, des installations d'art contemporain et même Modesty Blaise elle-même sur papier ou en poupée. Les corps, sans cesse reflétés, ne sont plus que des images et le *mickeymousing* de la bande-son souligne la vacuité des gestes et des faits. La citation s'exhibe pour elle-même et Losey produit une parodie au carré, incluant son propre cinéma : Dirk Bogarde surjoue un personnage ambigu et conserve sur son île la sculpture des *Damnés*. C'est en tant qu'immense collage, et pas seulement par son origine de *comic*, que *Modesty Blaise* est un sommet pop.

La citation est tout aussi affolée dans *Boom!* : on y compte *L'Arrivée des ambassadeurs anglais à la cour du roi de Bretagne* de Carpaccio, une fresque de Chagall dans la chambre, un Portement de croix de Bosch, mais aussi un mobile de Calder et les statues de l'île de Pâques. La musique composée par John Barry, l'une de ses plus belles, revisite la tradition indienne et se mêle aux vagues et à la voix de Richard Burton. Ce dernier porte kimono et épée tandis qu'Elizabeth Taylor exécute en costume une danse kabuki : elle n'est qu'un hiéroglyphe et tout geste est une vaine convulsion.

La maison, île ultime, semble hors du monde et renfermerait tous les trésors d'une civilisation en train de mourir. Les films de Losey orchestrent un vaste théâtre de la mémoire, champ de ruines, d'images reprises, collées dans une collection infinie. Provoquant dégoût et rire, Losey pourrait faire à son insu le lien entre James Ellroy et John Waters : le premier adore la perversion du *Rôdeur*, le second vénère le désastre de *Boom!*. Losey, parce qu'il détourne et pervertit l'existant, est déjà post-moderne. Il est *camp* (pour le dire avec Sontag), *trash* (avec Kael), *bis*.



Eva (1962).



CINÉMA RETROUVÉ



Boom! (1968).

Second degré

Jeanne Moreau se glisse dans un bain de lait comme sous les draps tandis que Billie Holliday chante « Willow Weep for Me ». Dans *Eva*, tout se faufile dans un espace liquide, de la vase, de la poix. Le jazz et les reflets vénitiens portent cette vision coulante et trouble. Les êtres et leurs relations, toujours équivoques, ont une qualité fluide : ni homme, ni femme, ni animaux, ni homo, ni hétéro, mais tout à la fois. Toujours présent, le sexe n'est pas dur : il est visqueux, s'étend et se répand comme l'alcool, entre les personnages qui se tordent, s'affaissent et rampent. La rencontre avec Harold Pinter, qui aime peindre une bourgeoisie croupissante, est ici décisive (notamment pour *The Servant*), et l'adaptation de *La Truite* de Roger Vailland (1982), dont Losey avait le projet dès les années 60, pousse à bout et épuise ce regard froid et cette matière gluante.

Claude Ollier distingue le caractère ironique d'*Eva* : sa « séduction intermittente, éparse mais indéniable, s'exerce chaque fois que l'auteur parvient à hisser son propos à ce niveau d'humour et d'ambiguïté mi-parodique, mi-onirique<sup>1</sup> ». Prendre Losey trop au sérieux, c'est omettre son caractère volontiers grotesque. Considérer *Une Anglaise romantique* au premier degré, c'est se tromper d'étage. Une femme bourgeoise, Glenda Jackson, rencontre un amant, Helmut Berger, dans l'ascenseur d'un hôtel à Baden-Baden (entendre *Marienbad*). Alors qu'elle est rentrée chez elle, avec enfant, nounou et mari, il s'y invite (un fameux *Théorème*). À cause d'un trafic de drogue, il doit fuir (poursuivi par *Un Flic*). Le film se termine sur une terrasse ensoleillée avec un mystérieux malfrat, Michael Lonsdale (revenant du *Fantôme de la liberté*). Le mari est écrivain et son prochain livre est l'histoire que l'on est en train de voir : mise en abyme et second degré. L'écriture donne lieu à de fausses réminiscences : sous une lumière veloutée et brillante, la femme et l'amant nus partagent un bain. Parodie du romantisme du titre. *Une Anglaise romantique* tient du même « humour mi-parodique,

mi-onirique » qu'*Eva*. Le sexe et le désir sont aussi objets de dérision, c'est là que réside l'ambiguïté. Il en va de même de *Cérémonie secrète*, film de faux-semblants où la mort rôde, film fatale, et la renaissance est impossible, transition sans fin.

Le beau et méconnu *Gipsy* (1958) se déroule pendant la régence anglaise. *Le Messenger* est un film fin de siècle où les acteurs, comme de cire, sont figés sous le soleil d'un après-midi d'été. Face aux adultes animaux, les enfants perdent l'innocence. Le garçon au complet vert et *Le Garçon aux cheveux verts* partagent leur trajectoire et courent à travers champs à la recherche d'une naïveté trop tôt et trop violemment oubliée : ils pleurent seuls, dans l'herbe, et songent pour la première fois à mourir. *Mr. Klein* s'attache à la quête impossible du passé et de l'identité du personnage, doublé par un fantôme : la guerre est l'expérience d'une déchirure du temps, d'un impossible raccord entre le présent et le passé récent, comme si c'était non seulement les hommes qui devaient périr, mais le passé qui devait s'effacer, s'oublier. En ouverture de son *Don Giovanni*, Losey citait non pas Walter Benjamin mais Antonio Gramsci : « L'ancien se meurt et le nouveau ne peut voir le jour, et dans cet interrègne surgissent les phénomènes morbides les plus variés. » Phénomènes morbides, oui, qui gangrènent films et personnages. Phénomènes morbides, aussi, que les films de Losey, quand l'ancien n'en finit pas de s'éteindre et que le nouveau ne peut voir le jour. Reprenant le passé et digérant les formes du cinéma contemporain, Losey vit une déchirure du temps ; comme Visconti, il aurait d'ailleurs voulu adapter *À la recherche du temps perdu*. Replonger dans ses films, c'est finalement revoir la modernité, cet interrègne qui nous regarde.

<sup>1</sup> *Eva*, Claude Ollier, NRF, décembre 1962 (repris dans *Ce soir à Marienbad*, Les Impressions nouvelles).

Rétrospective Joseph Losey, Cinémathèque française, Paris, du 6 janvier au 7 février. *Le Messenger* (1971), en salles le 5 janvier. *The Servant* (1963), en salles le 26 janvier. *Mr. Klein*, édition Blu-ray collector, Hors-série n° 2, collection Make My Day, Studio Canal.



**LE CONSEIL DES DIX**

cotations: ● inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★★ chef-d'œuvre

	Jacques Mandelbaum	Jean-Marc Lalanne	Jacques Morice	Michel Ciment	Sandra Onana	Olivia Cooper-Hadjian	Fernando Ganzo	Charlotte Garson	Élisabeth Lequeret	Marcos Uzal
<b>Licorice Pizza</b> (Paul Thomas Anderson)	★★	★		★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★
<b>The Card Counter</b> (Paul Schrader)	★★★★	★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★	★★	★★★	★★★
<b>Residue</b> (Merawi Cerima)	★★★★				★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★
<b>Tromperie</b> (Arnaud Desplechin)		★★	★★	★★★★		★★★	★★★	★★★	★★	★★
<b>Don't Look Up: Dénî cosmique</b> (Adam McKay)	★	★				★★	★★★		★★	★★★
<b>J'étais à la maison mais...</b> (Angela Schanelec)			★★★	★	★★	★	★	★★	★★★	★★★
<b>Vitalina Varela</b> (Pedro Costa)	★★★★		★★★	★★	★★★★	★	★★			★★
<b>West Side Story</b> (Steven Spielberg)	★	★★★★	★★	★★★	★★		★★★	★★		★★
<b>La Place d'une autre</b> (Aurélia Georges)			★★★		★	★	★★★			★★★
<b>Nightmare Alley</b> (Guillermo del Toro)	★★			★★★	★★★		★★			★★
<b>Twist à Bamako</b> (Robert Guédiguian)			★★	★★	★★		★	★★	★	★★
<b>Ouistreham</b> (Emmanuel Carrère)	★	★★	★	★★★	★	★	★★	★	★	★★
<b>Macbeth</b> (Joel Coen)	●		★★	★★★★	★		★★			
<b>La Main de Dieu</b> (Paolo Sorrentino)			★	★★	★★		★★		●	★
<b>Matrix Resurrections</b> (Lana Wachowski)	★★	★★				★	★			
<b>Adieu Paris</b> (Édouard Baer)		★		★★				★		★
<b>Un monde</b> (Laura Wandel)			★★★	★		★				●
<b>Spencer</b> (Pablo Larraín)				★★			●		●	
<b>Le Messenger</b> (Joseph Losey)	★★★★		★★★	★★★			★★★		★★	★★★★
<b>Neige</b> (Juliet Berto, Jean-Henri Roger)	★★	★★★★	★★★	★★			★★★		★★★	★★★

Jacques Mandelbaum (*Le Monde*), Jean-Marc Lalanne (*Les Inrockuptibles*), Jacques Morice (*Télérama*), Michel Ciment (*Positif*), Sandra Onana (*Libération*), Olivia Cooper-Hadjian, Fernando Ganzo, Charlotte Garson, Élisabeth Lequeret, Marcos Uzal (*Cahiers du cinéma*).