

LES VISAGES DU CINÉMA

ISBN : 978-2-88892-136-3

Copyright © 2012 by Éditions Xenia, Vevey, Suisse.

www.editions-xenia.com
info@editions-xenia.com

Arnaud Guyot-Jeannin

Les visages du cinéma

35 PORTRAITS ANTICONFORMISTES

Préface de Jean-Paul Török

Xenia

À Christian Brosio

Préface

Il fut un temps, pas si lointain, où l'acteur, sous ses multiples formes (comédien tragique ou comique, premier ou second rôle, vedette, étoile, star — ce dernier terme ne s'appliquant qu'au firmament hollywoodien), passait aux yeux du plus large public pour l'incarnation même du cinéma, l'image visible et fidèle de l'essence du septième art. C'est pour lui qu'on choisissait un film, lui qu'on aimait et admirait, qui vous faisait ressentir les émotions les plus vives, à qui le spectacle devait tout, qui en était à la fois le corps et le créateur. On allait voir un film de Gabin, de Danielle Darrieux, de Michel Simon, de Fernandel, d'Arletty, de Jouvet, leur attribuant la paternité pleine et entière de l'œuvre aux dépens des véritables auteurs — réalisateurs, scénaristes, techniciens obscurs et anonymes — qui restèrent longtemps ignorés du plus grand nombre. Beaucoup croyaient en toute bonne foi que l'acteur était l'inventeur de son rôle, que les répliques qu'il prononçait étaient ses propres paroles, et on en aurait étonné plus d'un en lui apprenant qu'un dialoguiste les avait placées dans sa bouche. Bref, l'acteur (du latin *actor*, « celui qui agit ») ne se bornait pas à jouer un rôle, mais prenait une part active dans le processus de création. Il était l'auteur de ses rôles comme il l'était de sa propre existence, et son personnage à l'écran se projetait et se prolongeait dans son personnage à la ville, jusqu'à se confondre avec lui. Magazines, revues spécialisées, reportages photographiques, biographies plus ou moins romancées offraient au lecteur abreuvé de potins, d'échos et d'anecdotes une plongée dans la vie de tous les jours des vedettes, déroulant sous ses yeux le film d'une vie, le spectacle d'un quotidien vécu — intrigues amoureuses, mariages, divorces —, calqué sur le monde imaginaire des films projetés dans les salles.

Le règne de l'acteur-auteur dura tant que dura l'âge d'or du cinéma, et cette grande illusion prit fin quand le désir se ficha dans le cerveau ultra-raisonnable de jeunes critiques cultivés et de cinéphiles érudits, puis de spectateurs avertis, de prendre au sérieux les génériques et d'attribuer, pleine et entière, la paternité de l'œuvre filmique à celui qui l'aurait conçue et exécutée, savoir le réalisateur sacré l'unique auteur du film. L'acteur-roi fut dégradé au rang de simple interprète, suivant exactement la partition qu'on lui mettait sous les yeux, marionnette dont l'auteur tout puissant tirait habilement les fils. On ne vanta plus le talent du comédien, sa faculté quasi divine de créer un personnage et de le faire vivre à nos yeux, mais la totalité des louanges alla à la « direction d'acteur », encore que personne ne pût dire en quoi consistait cette « direction » et de quelle manière elle s'exerçait. La « politique des auteurs » triompha. On n'allait pas applaudir Jean Gabin dans *La Bête humaine*, Brigitte Bardot dans *Le Mépris* ou Depardieu dans *Le Dernier métro*, mais Renoir, Godard, François Truffaut dans leurs œuvres.

Le pouvoir souverain du réalisateur-auteur passa à son tour. D'abord, parce que les maîtres de la mise en scène, les grands créateurs de formes disparurent les uns après les autres, remplacés par des jeunes gens incultes et inexpérimentés, dès lors que l'automatisation des techniques cinématographiques mettait le métier de réalisateur à la portée du premier venu, et que l'intervention humaine était réduite à l'établissement du scénario. On vit des jeunes filles de bonne famille porter à l'écran leurs premiers ébats, des actrices à la retraite passer derrière la caméra, des philosophes bonimenteurs et des célébrités médiatiques se proclamer impunément cinéastes, et il ne fut pas rare de voir des débutants ignorant tout du métier abandonner à l'équipe technique la responsabilité des tournages. Il apparut rapidement que ces soi-disant auteurs et « auteures » de film n'avaient aucune personnalité et strictement rien à dire, sinon à ressasser des thèmes imposés et des idées dominantes, que leur unique ambition était de délivrer un message (il y a les PTT pour ça, disait, je crois bien, Jack Warner) et que

la pensée de chacun se réduisait à la pseudo-morale imposée par les lobbies et les associations culturelles. Indiscernables les uns des autres dans le contenu, la matière et le fond, les films le devinrent également dans la forme, définitivement codifiée, tributaire d'une esthétique utilitaire qui les faisait tous se ressembler.

L'heure de la revanche allait sonner pour les acteurs. Ils réoccupèrent l'espace laissé libre par la démission des metteurs en scène, donnèrent à l'œuvre, par leur talent et presque par leur seule présence, le style, l'unité formelle et la signification qui lui faisaient défaut, lui conférèrent sa charge émotive et son pouvoir de fascination. Ils refont aujourd'hui la une des magazines, collectionnent les « Césars » et les *Academy Awards*, assurent la promotion des films et leur classement au box-office, éclipsent les réalisateurs lors de la montée des marches à Cannes. Nous voyons qu'ils sont partout l'objet de critiques louangeuses et de savantes biographies, d'hommages et de rétrospectives, et le livre qu'Arnaud Guyot-Jeannin leur a en grande partie consacré concourt avec bonheur à cette réhabilitation.

L'ouvrage est un recueil des portraits, au nombre de 35, que l'auteur a donnés au *Spectacle du Monde* entre janvier 2003 et avril 2011, florilège où comédiens et comédiennes se taillent la part du lion (25 sur 35). S'y adjoignent 3 acteurs-réalisateurs et 7 metteurs en scène. Sur les 35 artistes rassemblés, 22 appartiennent au cinéma français, 9 au cinéma anglo-saxon, 3 au cinéma italien, 1 au cinéma belge. Tous se situent dans la période qui va de la Nouvelle Vague à nos jours, et c'est bien là le seul critère qui semble à première vue avoir présidé à leur choix, avec cet autre, éminemment subjectif, qui repose sur les humeurs et les goûts personnels du sélectionneur. La préférence donnée aux uns et l'absence délibérée des autres ne cherche pas à se justifier, mais, sous l'apparente disparité de l'ensemble, assimilant des personnalités de nature bien différente, même contraire et opposée, on finit par pressentir

qu'il existe une cohérence secrète. L'ouvrage pourrait s'intituler « Monplaisir... au cinéma », par allusion au recueil de Paul Morand *Monplaisir... en littérature* où sont portraiturés en quelques coups de crayon, pêle-mêle, Bernanos, Céline et le superintendant Fouquet, Barbey d'Aurevilly et le prince de Ligne, réunis pour l'unique raison qu'ils sont des amis de l'écrivain. Si, dans le livre de Guyot-Jeannin (pour s'en tenir aux comédiens de chez nous), Louis de Funès voisine avec Michel Bouquet, Jean-Pierre Marielle avec Bruno Cremer, Claude Rich avec Poelvoorde, Catherine Frot avec Isabelle Carré, c'est que ces acteurs si dissemblables appartiennent à un cinéma qui a la faveur de celui-ci, un cinéma qui est à la fois populaire et de qualité, et que tous ont en commun d'être de probes artisans « cent fois sur le métier remettant leur ouvrage », soucieux de plaire au plus vaste public mais se tenant par convenance à l'écart du cirque médiatique, pensant que l'art n'a pas d'autre but que lui-même et, contrairement à tant d'autres, répugnant à le mettre au service d'une cause quelconque.

Il devient clair que toutes les figures qui composent ce florilège s'inscrivent dans la tradition séculaire du cinéma national, et incarnent diversement cet *esprit français* fait de raison, de clarté, de finesse, d'agilité et de compréhension que Jean Renoir mieux que tout autre illustra dans ses chefs-d'œuvre et que, chacun à leur manière, ont perpétué jusqu'à nos jours Guitry, Truffaut, Claude Sautet et Éric Rohmer. Mais cette tradition nationale, qui visait à l'universel, est menacée depuis peu par son contraire, un universalisme qui, prétendant s'adresser à tous les hommes sans distinction de peuple, de race, de culture, ne produit en définitive qu'un cinéma industriel qui se vend à tous mais ne s'adresse à personne. Faut-il croire que tous ceux qui résistent à ce nivellement par le bas qu'est l'alignement sur le plus grand nombre, sont pour autant des artistes « de droite », parce qu'ils sont, de plus en plus menacée, l'élite du cinéma français, parce qu'ils forment un dernier carré d'indépendance et d'intelligence au sein d'une profession politisée, où les idées de gauche, la propagande de gauche — quand ce

n'est pas (exquise et pleine d'une pudeur hypocrite) la « sensibilité de gauche » —, s'expriment ouvertement dans les films ? Ce sont tout simplement des artistes fiers de leur métier, qui ne doivent leur réussite qu'à leur travail et leur talent, qui perpétuent la tradition que leur ont transmise leurs aînés, qui croiraient déroger en sortant de leur rôle pour vêtir des habits qui ne sont pas les leurs. Ce n'est pas eux qu'on verra brandir des pancartes dans les manifs, exprimer à tous les vents leurs opinions, pétitionner pour ceci et contre cela, voler au secours des SDF, des chômeurs et des sans-papiers. Le tout sans autre résultat et, sans doute, sans autre intention que de faire leur publicité sur les écrans de la télévision.

Guyot-Jeannin n'est pas un cinéphile dénué de tout esprit critique et aveuglé par sa passion, ni un critique professionnel enraciné dans ses dogmes, mais un amateur qui cultive pour son seul plaisir son goût du cinéma, un spectateur éclairé et lucide dont l'œil est perçant et le jugement sûr. De chacun des personnages qui composent son florilège, il fait un portrait « anticonformiste », à la fois physique et moral, qui est en quelques pages une somme où s'additionnent et se confondent les aspects divers d'une vie qui est aussi une œuvre, d'une œuvre qui incarne une vie. Ce ne sont ni des biographies, ni des études filmographiques, ni des analyses psychologiques, encore moins des photographies léchées à la Harcourt ; ce sont des peintures composées qui semblent nées de cette fusion de plusieurs éléments qu'en alchimie on appelle un amalgame, cet amalgame ou grand œuvre qui donne la vie. La vie est partout dans cette galerie où les personnages représentés paraissent descendre de leur cadre pour jouer devant nous leur comédie. Des linéaments tracés à grands traits, quelques coups de pinceaux rapides suffisent à définir la personnalité d'un artiste sans qu'il soit besoin d'en dire plus. Ainsi de Fabrice Luchini : « Tour à tour introspectif et exubérant, cérébral aimanté de pulsions vitales, pessimiste tragique doté de dons comiques et d'un humour corrosif, Fabrice Luchini est un être aérien, déme-

suré, narcissique et déchiré par l'observation pénétrante d'un monde moderne abhorré. » Tout est dit, et de belle façon.

L'ouvrage fourmille de détails caractéristiques, d'anecdotes, de ces menus faits de la vie courante qui donnent, saisis sur le vif, l'étonnante sensation de ce qu'est un homme. Ainsi l'une de mes idées préconçues fut-elle totalement chamboulée lorsque j'appris que Benoît Poelvoorde, l'affligeant douanier du film (indigent) de Dany Boon, dans la vie royaliste, anarchiste de droite, mais aussi patriote belge, était un grand lecteur de Léon Bloy !

Guyot-Jeannin a pensé à l'amateur du cinéma d'outre-Atlantique en convoquant quelques éminents metteurs en scène américains : De Palma, Oliver Stone, Clint Eastwood, Mel Gibson. J'y aurais ajouté Scorsese et David Lynch. Sean Connery, Andy Garcia, Charlotte Rampling, Catherine Zeta-Jones, Sharon Stone sont les stars qu'il propose à notre admiration. Preuve que son inclination pour le cinéma de son pays n'est ni partielle, ni exclusive. Qu'il en soit ici remercié.

Jean-Paul Török

AVANT-PROPOS

Honorer le cinéma populaire de qualité

Nostalgique ? Oui, incontestablement, je suis nostalgique du cinéma français, italien, allemand, espagnol et américain des années précédant 1980-1985. Mais en premier lieu, du cinéma français qui fut certainement le meilleur au monde !

Je raffole du cinéma populaire français de qualité de ces années-là. Quand les metteurs en scène voyaient la France au fond des yeux : Jean Renoir, Marcel Carné, Julien Duvivier, Jacques Becker, Henri-Georges Clouzot, Claude Autant-Lara, puis dans des registres différents, Jean-Pierre Melville, Claude Sautet, Henri Verneuil, Gilles Grangier, Georges Lautner, Édouard Molinaro, etc. Même, Éric Rohmer, cinéaste plus élitiste et littéraire, nous faisait découvrir une France enracinée dans son terreau propre. Quant à François Truffaut, il sut rendre, avec un vrai bonheur, la douceur de vivre parisienne des années 60. *Baisers volés* (1968) et *Domicile conjugal* (1970) sont des longs-métrages qui restituent magistralement cette atmosphère légère et insouciante d'un Paris enchanteur ! C'est une époque où la mixité sociale et le petit peuple de Paris n'avaient pas encore disparu.

Que caractérise le cinéma populaire français de qualité ? D'abord, les films reflétaient l'âme française. Ensuite, les metteurs en scène et scénaristes travaillaient avec une conscience aiguë de leur métier. Enfin, les acteurs avaient une fière allure et un vrai tempérament. Les actrices, elles, étaient belles et charmantes. Si les deux Claude, Chabrol et Sautet, Michel Audiard, Alain Delon, Michel Serrault, Jean-Pierre Marielle, Isabelle Carré, Catherine Frot, etc. peuvent cohabiter ainsi dans cet ouvrage, c'est parce ces metteurs en scène et dialoguistes, acteurs et actrices ont conservé cet esprit français.

Si Sean Connery, Clint Eastwood et Andy Garcia sont trai-

tés avec zèle ici, c'est parce qu'ils témoignent notamment d'une élégance tendant à se perdre. Si Sophia Loren, Catherine Zeta-Jones et Sharon Stone sont vantées, c'est parce qu'elles typifient des vraies stars à la beauté inaccessible faisant rêver les spectateurs. Elles rayonnent comme si elles possédaient une lumière intérieure extériorisée. Cela s'appelle l'aura ou le magnétisme. On pourra m'objecter qu'il s'agit là d'une illusion projective. Sans doute, à certains égards ! Mais, des millions de spectateurs la partagent. Et puis, le cinéma n'est-il pas aussi le miroir des apparences ? Rendre un personnage et un cadre naturels avec des moyens artificiels !

Au milieu des années 1980, le cinéma français — dont il est question, ici aux deux tiers — a changé. Ces années d'une grande laideur doublée d'une bien-pensance arrogante ont symbolisé le Fric, la Pub et les Potes. Canal Plus, SOS-Racisme et Globe en furent les étendards. Bernard Tapie, Silvio Berlusconi et sa télé pouvelle imposèrent le règne de la vulgarité spectaculaire-marchande. Branchitude rime alors avec prolo-attitude. Le phénomène bobo éclate. Carole Bouquet et Emmanuel Béart (qui fait l'objet d'un portrait mitigé) ne tardent pas à militer en faveur des sans-papiers — sans en recevoir un de ceux-là chez elles — avec une bonne conscience obscène. La démagogie larmoyante est à son comble.

Trois polars populistes assez réussis sortent dans les salles avant 1985 : *La Balance* de Bob Swaim (1982), *Le Marginal* de Jacques Deray (1983) et *Tchao Pantin* de Claude Berri (1983). Des films impensables à mettre en scène de nos jours ! La vigilance féministe, antiraciste et anti-homophobe fait chorus avec notre société de surveillance où les libertés élémentaires disparaissent. Ajoutons-y, un peu plus tard, le bon polar réaliste *L627* de Bertrand Tavernier (1990). Cependant, la messe progressiste est dite. La fuite en avant dans l'indifférencié commande. L'éloge de la diversité cède le pas au règne de l'uniformité. Le droit à la différence dans le discours est abandonné par le devoir de ressemblance dans les faits.

Ce livre représente un assemblage de textes soucieux de rendre compte de mes préférences cinématographiques aux antipodes de notre hypermodernité cool et minérale. Seul le classicisme peut se prévaloir d'une intemporalité qualitative. Le cinéma classique et populaire de qualité assure une durabilité — alors même qu'il qualifie une époque particulière — que le cinéma postmoderne est incapable de fournir par son aspect fluide, mouvant et polymorphe. « La société liquide », pour reprendre l'ingénieuse formule de Zygmunt Bauman, engendre un cinéma liquide.

Louis de Funès inaugure ces portraits. Suivent, Claude Chabrol, Maurice Ronet, Caroline Cellier, etc., qui sont portraiturés avec une véritable empathie. Vous ne trouverez pas ici d'encensement de Cédric Klapisch, Romain Duris, Clovis Cornillac et Ludivine Sagnier, pour ne rien dire de Laura Smet ou de Mélanie Laurent. Je m'en remets résolument aux Anciens contre les Modernes. Les seuls Modernes qui sont aussi des Anciens par leur qualité de jeu et leur originalité perfectionniste se nomment Benoît Poelvoorde et Fabrice Luchini dont on trouve les portraits en fin d'ouvrage.

Le cinématographe est-il mort ? À cette question, je suis tenté de répondre par l'affirmative. Pourtant, quelques bons films sortent chaque année. Mais, leur proportion demeure dérisoire.

Les metteurs en scène, acteurs et actrices du cinéma classique, même lorsqu'il existe une dimension baroque dans leur personnalité, valent bien qu'on les réhabilite. Ils ont servi et servent encore solidement pour certains d'entre eux un cinéma solide. Un cinéma à hauteur humaine aux antipodes des superproductions hollywoodiennes et des productions humaines, trop humaines françaises ! Merci au *Spectacle du Monde* de m'avoir permis de le faire à travers ces trente-cinq portraits anticonformistes.

Louis de Funès

La folie du rire

On l'appelait « l'homme aux quarante visages par minute ». Grand d'Espagne et grand comique français, Louis de Funès disparaissait il y a vingt ans, laissant, en héritage, plus de cent films et le souvenir d'un comédien au génie irremplaçable.

Il nous a tellement fait rire ! Imitateur, exagérateur et commentateur de lui-même, des autres et des choses. Paradoxalement, son personnage, à l'écran ou sur scène, de petit homme nerveux, gesticulant dans tous les sens, fulminant contre ses interlocuteurs ébahis et se surpassant par une lâcheté, une mesquinerie et une mauvaise foi parfaitement assumées, n'a jamais réussi à effacer l'homme brave, franc, loyal, réservé et anxieux qu'il fut dans la vie.

Louis de Funès a servi de psychanalyste aux Français pendant plus de vingt ans. Les spectateurs se sont reconnus dans les défauts de son personnage. L'acteur a servi d'exutoire à toute une génération. Mais c'est surtout son talent de génial improvisateur et de travailleur méticuleux qui le définit le mieux.

Comme Bourvil et Fernandel, il a résisté au temps et à l'oubli, transgressant les habitudes et les modes. Vingt ans après sa mort, l'identification des Français à l'acteur se perpétue.

Louis de Funès de Galarza naît le 31 juillet 1914 à Courbevoie, de parents à la fois modestes et d'extraction aristocratique. Les généalogistes établissent l'origine des marquis de Funès en Espagne dès le XVII^e siècle.

Leonor, sa mère, lui servira de source d'inspiration plus tard, tant l'enfance du petit de Funès est rythmée par les colères hystériques maternelles : « Yé vais te toué », s'écrie-t-elle, en le pourchassant autour de la table.

Carlos, son père, avocat laborieux, doit subir l'autorité de son épouse. Leurs disputes homériques n'enchantent guère « Bibi », surnom de Louis à l'époque. Heureusement, la ferveur catholique et royaliste de son éducation constitue pour lui un ancrage solide et équilibrant.

Lorsque la famille déménage pour habiter une petite maison avec un jardinet à Villiers-sur-Marne, dans la banlieue est de Paris, il fait ses premières expériences de jardinage. Une passion qui ne le quittera plus. Enfant introverti et observateur, il devient vite un adolescent caricaturiste qui fait rire son entourage. En revanche, sa personnalité singulière s'accorde mal avec le moule scolaire. Leonor lui conseille d'entrer dans les ordres. Inscrit au Cercle catholique de Saint-Maurice, il y fait preuve d'une grande piété, ne manque jamais une messe, mais refuse d'entrer au séminaire. Toute sa vie, cependant, restera guidée par un catholicisme vigoureux qui lui fera regretter la réforme liturgique issue de Vatican II.

Marié une première fois, en 1936, à Germaine Élodie Carroyer et père d'un premier enfant prénommé Daniel, Louis de Funès va embrasser plusieurs petits métiers et manger de « la vache enragée », comme il le confiera lui-même. Aimant beaucoup le jazz, il devient musicien dans les pianos-bars. Son travail est harassant et sa situation financière est toujours précaire.

En 1940, il a vingt-cinq ans et, bien que réformé en raison de son petit gabarit (1,64 mètre pour 55 kilos), il est engagé sous l'uniforme pendant quelques mois seulement à la suite d'un malentendu médical. De retour à la vie civile, poursuivant son métier de pianiste, il croise Eddy Barclay et Darry Cowl. En 1942, il divorce et fait la rencontre de celle qui deviendra sa seconde épouse, Jeanne, héritière des Maupassant. D'emblée, il lui annonce son désir de devenir comédien.

Il s'inscrit alors au cours René Simon et interprète brillamment les pièces de Molière. Daniel Gélin devient son ami et lui permet d'obtenir, en 1943, un petit rôle dans *l'Amant de paille*,

une pièce de Marc-Gilbert Sauvageon. Louis l'appellera « ma chance », d'autant plus que c'est encore grâce à Gélina que, deux ans plus tard, il débute au cinéma par une figuration dans *la Tentation de Barbizon* de Jean Stelli. Entre-temps, il a épousé Jeanne qui lui a donné un petit Patrick en 1944.

Dans les dix années qui suivent la guerre, Louis de Funès apparaît dans d'innombrables pièces et une soixantaine de films. Il y est le partenaire, notamment, de Pierre Brasseur, Noël Roquevert, Luis Mariano, Pierre Fresnay, Fernandel, Bourvil, Louis Jouvet, Michel Simon, Jean Marais, Bernard Blier, Edwige Feuillère, Arletty et Jean Gabin. Sacha Guitry lui confie un rôle dans *la Poison* — convaincu de sa grande force comique, il lui fera tourner bien d'autres films sous sa direction —, tandis que le chef des *Branquignols*, Robert Dhéry, l'engage, en 1951, au théâtre, dans *Ah ! Les Belles Bacchantes !* de Funès y tient le rôle époustouflant d'un inspecteur de police tatillon, irascible et étriqué. Portée à l'écran trois ans plus tard, la pièce fait rire toute la France.

L'année 1956 représente un vrai tournant dans la carrière de celui que ses camarades comédiens surnomment « Fufu ». Il accède enfin à un premier rôle. En effet, Maurice Régamey lui donne le rôle principal dans *Comme un cheveu sur la soupe*. Les assistants de Régamey sont Jacques Besnard et Jean Girault, qui deviendront (surtout le second) les réalisateurs de quelques-uns des plus grands succès de de Funès.

La même année, il explose, à nouveau, dans *la Traversée de Paris* de Claude Autant-Lara. Face à Jean Gabin et à Bourvil, il tient le rôle apparemment secondaire de l'épicier Jambier, mais la fameuse scène d'altercation entre les trois personnages lui permet de donner la mesure de son talent, en parvenant à polariser tous les regards sur lui.

À quarante-deux ans, Louis de Funès est enfin lancé. Avec un égal bonheur, il se met à enchaîner premiers et seconds rôles. Pour les premiers, on retiendra, entre autres, sa composition d'un braconnier, dit Blaireau, avec son chien Foulcan,

dans *Ni vu ni connu* (1957) d'Yves Robert. Pour les seconds, on se rappellera du chef comptable dans *la Belle Américaine* (1961) de Robert Dhéry, et du restaurateur « pigeonné » dans *le Gentleman d'Epsom* (1962) de Gilles Grangier, aux côtés, à nouveau, de Jean Gabin — avec qui il tournera une ultime fois dans le décevant *Tatoué*, en 1968 —, qui préfigure le rôle du tyrannique et pleutre Septime dans *le Grand Restaurant* (1966) de Jacques Besnard. Les dialogues signés Michel Audiard assurent au *Gentleman d'Epsom* un succès bien mérité, où Louis de Funès trouve l'un de ses meilleurs rôles.

Alors qu'il fait un triomphe au théâtre, en 1961, avec *Oscar*, il interprète en 1964 un rôle récurrent qui lui vaudra une très grande popularité : *le Gendarme de Saint-Tropez* de Jean Girault, qui sera suivi de cinq autres *Gendarme* fort inégaux. Il y campe le maréchal des logis chef Cruchot, personnage à la fois scrupuleux et fantaisiste, subordonné à l'adjudant Gerber, incarné par Michel Galabru. Jean Lefebvre, Christian Marin, Guy Grosso et Michel Modo forment le reste de la brigade de gendarmerie de Saint-Tropez. Claude Gensac, avec qui de Funès aura tourné neuf films, dont sept où elle interpréta le rôle de sa femme, le retrouve dans trois *Gendarme*, dont *le Gendarme se marie*.

Mais cette série ne doit pas occulter ses films précédents sortis en 1963, *Carambolages* (avec un Michel Serrault en inspecteur de police inénarrable) de Marcel Bluwal, et l'inoubliable *Pouic-Pouic* de Jean Girault (avec Jacqueline Maillan en bouillonnante hurluberlue). « Fufu » hurle, virevolte, s'énerve, exagère, plein de mimiques et de répliques qui fusent ! Une vitalité que l'on retrouve dans *Oscar*, où de Funès se déplace avec une rapidité extraordinaire et une belle santé qui lui jouera des tours ultérieurement. En 1967, Édouard Molinaro décidera de porter la pièce à l'écran avec un de Funès au sommet de son art. Le metteur en scène retrouvera le comédien en 1969, dans *Hibernatus*.

Après le *Gendarme*, Louis de Funès enchaîne très vite avec

le premier *Fantômas* (1964) d'André Hunebelle, suivi de *Fantômas se déchaîne* (1965) et de *Fantômas contre Scotland Yard* (1966). Des comédies charmantes avec un de Funès en grande forme ! Alors que Jean Marais y interprète le rôle-titre avec la belle voix de Raymond Pellegrin, ainsi que celui du journaliste Fandor, « Fufu » y joue le rôle du tenace inspecteur Juve.

La carrière de Louis de Funès n'aurait pas été ce qu'elle fut sans Gérard Oury. Ce dernier avait fait appel à lui pour une petite prestation, en 1961, dans *un Crime ne paie pas*, mais c'est avec *le Corniaud* (1965), *La Grande Vadrouille* (1966), *la Folie des grandeurs* (1971) et *les Aventures de Rabbi Jacob* (1973) qu'il réalise ses meilleurs films. Un carré magique ! Léopold Saroyan, Stanislas Lefort, dom Salluste et Victor Pivert représentent autant de personnages que « Fufu » s'employa à rendre à la fois odieux et sympathiques, mais toujours d'une drôlerie irrésistible, et qui, dans ces deux premiers films, contrastent avec les personnages incarnés par le candide Bourvil.

Les films de Gérard Oury, pour la plupart scénarisés par sa fille Danièle Thomson et Marcel Jullian, demeurent aussi des réussites parce que les histoires sont très travaillées et que chacun — réalisateur, scénaristes, acteurs, techniciens — connaît parfaitement son métier. Oury n'a rien laissé au hasard. Le talent de Louis de Funès, qui n'est déjà pas mince, s'en trouve démultiplié. *La Grande Vadrouille*, chef-d'œuvre incontestable de la comédie française, reste aujourd'hui le deuxième film le plus vu en France — juste après *Titanic* (1997) de James Cameron —, avec plus de dix-sept millions de spectateurs.

Alors qu'ils projetaient de faire un nouveau film ensemble, *le Crocodile*, de Funès est victime d'un infarctus, le 21 mars 1975, dans son château de Clermont-sur-Loire, sur la commune du Cellier, qui a appartenu aux Maupassant, les ancêtres de sa femme. Le film ne verra pas le jour.

À force de foi, de patience et de ténacité, associées à un régime draconien, le comédien se rétablit mais doit, désormais, se ménager davantage. En 1976, alors que son téléphone

sonne beaucoup moins, Claude Zidi vient lui proposer le rôle de Charles Duchemin, dans *l'Aile ou la cuisse*. de Funès est heureux. Il peut revenir au cinéma dans un film qui l'intéresse. Coluche, qui joue son fils, lui donne la réplique. Le courant passe étonnamment bien entre les deux hommes. Jouer le patron des guides Duchemin ravit de Funès. Il y défend la cuisine française traditionnelle de qualité face à l'ignoble parvenu Tricatel, PDG d'une chaîne de restaurants d'autoroutes interprété par un Julien Guiomar fabuleux de truculence vulgaire. Un film vif, bien rythmé et assez drôle, auquel la superbe musique de Vladimir Cosma vient s'ajouter pour en assurer le succès. On ne peut en dire autant du film suivant, *la Zizanie* (1978), également signé par Zidi, où de Funès se retrouve aux côtés d'Annie Girardot.

Les dernières années de Louis de Funès lui apportent la reconnaissance d'une profession qui l'a toujours plus ou moins méprisé et qu'il n'apprécie guère lui-même. Il reçoit des mains de Jerry Lewis, auquel il n'aime pas être comparé, un César d'honneur lors de la Nuit du cinéma, du 2 au 3 février 1980, présidée par Jean Marais. La même année, il réalise un vieux rêve. Il met en scène et joue *l'Avare* de Molière. S'il s'avère à la hauteur du projet, en Harpagon hypocrite, calculateur et survolté, il prend conscience qu'il en a raté la réalisation avec son ami Jean Girault. Cependant, il retrouve ce dernier pour *la Soupe aux choux* et *le Gendarme et les gendarmettes* (1982), films sur lesquels il vaut mieux ne pas s'arrêter, en dépit de toute la bonne volonté de l'acteur, et d'une certaine émotion qu'il arrive à faire passer.

Dans la vie de tous les jours, « Fufu » est le grand-père d'une petite Julia dont il s'occupe avec beaucoup de soin et d'amour. Fin gourmet, il fait aussi l'acquisition des meilleurs crus. Pêcheur et jardinier, il cultive également ses rosiers. Il crée même une rose orangée, qui porte aujourd'hui son nom. Son attirance pour la nature le renforce dans sa croyance dans l'existence d'une surnature créatrice. Il fait ainsi des dons à

l'église et aux habitants de son village, en toute discrétion. Et s'il parle souvent de son métier avec l'abbé Maurice, le prêtre de sa paroisse, il peut aussi passer des soirées entières à jouer du piano pour Jeanne.

Mais, un matin de janvier 1983, alors qu'il va cueillir, comme chaque jour, un camélia au fond du jardin pour le déposer sur le piano de Jeanne, Louis sent une forte douleur dans la poitrine. Il fait appeler l'hôpital et se met à prier. Mais c'est trop tard, il décède d'un arrêt du cœur.

Cinq jours auparavant, nous apprend Éric Leguèbe dans son ouvrage *Louis de Funès, roi du rire*, le grand d'Espagne s'était rendu, « comme tous les ans, à la messe anniversaire de la mort de Louis XVI, à la chapelle expiatoire de la rue d'Anjou ». Ce monarchiste, qui avait approuvé les réformes sociales du Front populaire, avait aussi, en juin 1982, acheté les droits du roman *les Morticoles* de Léon Daudet, le grand polémiste de l'Action française. Aux antipodes des bourgeois conformistes qu'il a souvent interprétés au cinéma, l'aristocrate traditionaliste Louis de Funès avait expliqué : « Je me suis souvent mis à la place du roi et de Marie-Antoinette. J'ai imaginé leurs épreuves et leurs angoisses. D'autre part, les Chouans se sont arrêtés aux murs du Cellier. Nous avons même une tour dite "des Vendéens" dans le parc. Le fait de vivre dans cette région où se sont couverts de gloire les soldats de l'armée catholique et royale a certainement avivé ma passion, mon intérêt déjà latent pour cette rébellion. En outre, depuis Mai-68, je suis passé tout à fait de ce côté-là. » C'était aussi cela Louis de Funès !

Janvier 2003

Christelle Laffin, *Louis de Funès, au nom de la rose*, Albin Michel, Paris, 2003.

Eric Leguèbe, *Louis de Funès, roi du rire*, Dualpha, 2003.

Stéphane Bonnotte, *Louis de Funès, jusqu'au bout du rire*, Michel Lafon, Paris, 2003.

Chabrol

Le démystificateur

Alors que son cinquantième film, « la Fleur du mal », sort sur les écrans le 19 février, Claude Chabrol fait l'objet d'une biographie et publie un passionnant petit essai sur son métier. Retour sur un cinéaste pas toujours bien compris.

Il n'est pas nécessaire d'aimer tous les films de Claude Chabrol pour apprécier son cinéma. Lui-même considère d'ailleurs que sa carrière cinématographique est somme toute inégale — l'important étant, avant tout, de tourner pour ne pas perdre la main — et que bon nombre de ses films laissent à désirer. Lucide, il remarque même que, encore récemment, il détenait la palme du plus mauvais film du cinéma français avec *Folies bourgeoises* (1975), dont le dernier plan est pourtant le meilleur de tous ses longs métrages, mais qu'il avait été dépossédé de ce titre dérisoire par le film de Bernard-Henri Lévy, *le Jour et la Nuit*. Depuis, « je ne décolère pas d'avoir été détrôné d'une façon aussi magistrale », assène-t-il. Tout Chabrol est là avec son humour grinçant.

Moraliste transgressif, amoureux des femmes (et surtout de la sienne aujourd'hui, Aurore, également sa scripte), intellectuel, bon vivant, bourgeois détestant la bourgeoisie, centriste à la périphérie, anarchiste contre le chaos ou communiste rigolard selon l'humeur : « Je vote pour le parti communiste à Neuilly », s'amusait-il à proclamer avec une ironie jubilatoire lorsqu'il habitait cette ville, mais épris des valeurs et des auteurs les plus aristocratiques de la droite française, « jeune Turc » de la « nouvelle vague » pourfendant le cinéma de papa dit de « la qualité française », très tôt rallié à un cinéma traditionnel de qualité exceptionnellement française, Claude Chabrol cultive l'art du paradoxe jusqu'à son paroxysme. Il est quelquefois

sérieux, mais ne peut et ne veut être pris totalement comme tel. Façon à lui de se sentir entièrement libre. Ses innombrables masques — bien qu’il dise n’en revêtir aucun ou moins que l’on ne pense — lui permettent de préserver son intimité et sa tranquillité.

Né le 24 juin 1930, rue du Faubourg- Poissonnière à Paris, Claude Chabrol passe son enfance entre la capitale et Sardent, dans la Creuse, d’où est originaire son père pharmacien. Il se passionne pour le cinéma à un âge déjà précoce en devenant animateur du ciné-club. À Sardent, durant la Seconde Guerre mondiale, le jeune Claude occupe ses journées, lorsqu’il n’est pas sur les bancs de l’école communale, à pêcher les écrevisses et la truite dans la Gartempe et le Taurion.

Sitôt la guerre terminée, il monte à Paris et obtient son baccalauréat. Il souhaite entrer à l’Idhec (Institut des hautes études cinématographiques), mais son père s’y oppose. Il s’inscrit alors en fac de lettres et en droit. Il entre à la Sorbonne et fréquente la « corpo » de droit, située au premier étage de la rue Saint-Jacques. Son président est Jean-Marie Le Pen, dont il devient l’ami et avec qui il fait les quatre cents coups. Chabrol s’en expliquera chez Bernard Pivot qu’il scandalisera, ainsi que Jacques Attali, sur le plateau de « Bouillon de culture », sur France 2, le 8 janvier 1999 : « J’étais copain comme cochon avec Le Pen entre 1949 et 1951. Il était très marrant. C’était un fout-la-merde magnifique. (...) Le Pen entrerait là, que vous soyez là ou pas, on se taperait sur l’épaule. Il n’y a pas de doute. »

Peu suspect, pourtant, de soutenir les thèses lepénistes, il réitérera la provocation, entre les deux tours de l’élection présidentielle de 2002, en confiant à son biographe, Wilfrid Alexandre — qui rapporte le propos dans l’ouvrage qu’il lui consacre aujourd’hui, *Claude Chabrol, la traversée des apparences* : « Quant à Le Pen, s’il devient président de la République, je serai ministre de la Culture et de l’Agriculture, car il ne faut pas séparer les deux... Quand on pense que tout un pays est représenté par ce vote, c’est apocalyptique, mais à la fois d’une

telle drôlerie ! Mais, ne nous y trompons pas, ce n'est qu'une leçon pour les socialistes qui n'ont que trop fait la fine bouche. Les "déçus du socialisme" n'ont que ce qu'ils méritent. » Une liberté de ton peu courante !

À vingt ans, catholique pratiquant, grand lecteur de Balzac et de Flaubert, mais aussi joueur d'échecs, Chabrol est cependant un coureur de jupons invétéré et un fêtard impénitent. Assagi provisoirement, à la suite d'une maladie, il délaisse ses études et va cinq fois par jour au cinéma. Il voit notamment *le Testament du Docteur Mabuse* de Fritz Lang, qui le captive et lui fait entrevoir les prémices d'une carrière cinématographique. Il tentera de lui rendre hommage dans *Docteur M.* (1989), film malheureusement raté comme il en conviendra. C'est l'époque aussi où il fait la connaissance, au Grand Cluny, de celui qui deviendra son meilleur ami et son scénariste : le romancier Paul Gégauff, homme charismatique dont l'alcoolisme, le nihilisme et l'extrémisme en font un brûlé vivant et un mort prématuré. Il sera assassiné de trente-sept coups de couteau par sa femme, Coco, juste après l'adaptation par Chabrol de l'histoire de leur couple, dans un film du reste médiocre : *Une partie de plaisir*, (1974).

D'autres amitiés vont suivre : Éric Rohmer, surnommé « Grand-Momo », avec qui Chabrol écrit le premier livre sur Alfred Hitchcock (1957), Jacques Rivette, François Truffaut et Jean-Luc Godard. Ils entrent tous les cinq aux *Cahiers du cinéma*, en 1953, sous la houlette d'André Bazin, et deviennent d'impitoyables critiques, souvent bien injustes avec la production populaire française de l'époque. Passionnés par le cinéma d'Howard Hawks, Chabrol, Rohmer et Rivette se surnomment les « hitchcocko-hawksiens ». Voulant imposer une « politique des auteurs », ils anathématisent Jean Delannoy, Claude Autant-Lara et autres bons réalisateurs de films de qualité.

Entre-temps, Chabrol s'est marié avec Agnès Goute, à qui il fera un enfant qui mourra peu après sa naissance.

Chabrol quitte les *Cahiers* en 1957, à la suite d'un héritage

d'Agnès. Grâce à la petite fortune dont celle-ci dispose désormais, il tourne deux longs métrages, *le Beau Serge*, avec Gérard Blain et Bernadette Lafont, et *les Cousins*, qui sortent à un mois d'intervalle, en 1959. Si le premier, qui se déroule à Sardent, est un peu terne, malgré la belle mission christique assignée à François, personnage interprété par Jean-Claude Brialy, le second est très brillant et touche à la quintessence du drame humain.

Outre Gérard Blain, on retrouve, dans *les Cousins* un impressionnant Jean-Claude Brialy (un des meilleurs rôles de sa carrière), ainsi que Juliette Mayniel et Claude Cerval, dont la duplicité parasitaire étonne tant elle se greffe naturellement sur cette histoire d'une jeunesse dévoyée. En rupture violente avec sa religion, Chabrol signe là un film dramatique où le nihilisme le dispute à un esthétisme décadent. Il s'agit d'un tableau noir et cruel de jeunes bourgeois insouciant livrés à l'exaltation dionysiaque de la vie, sur fond de romantisme goethéen. En contre-partie, se trouve la profonde injustice de cette même vie, d'où l'espérance est absente. La critique y voit alors un pamphlet « fasciste », « misogynne » et autres qualificatifs injurieux. Le film est, en réalité, aussi beau que déchirant sans que l'on doive pour autant souscrire au pessimisme intégral du réalisateur. Une réception identique est réservée aux *Bonnes femmes* (1960), défendues néanmoins par Françoise Sagan. L'année suivante, le cinéaste radicalise encore son point de vue dans *les Godelureaux*.

C'est sur *les Cousins* que Claude Chabrol fait la connaissance de Colette Dacheville, alias Stéphane Audran, qui lui est présentée par Gérard Blain. Jusqu'à *Betty* (1991), Stéphane Audran tournera dans vingt et un films de celui qui sera durant quatorze ans son mari. Elle demeure l'héroïne chabrolienne par excellence. D'une beauté et d'un charme enivrant dans *les Biches* (1968), elle ouvre la grande « période pompidolienne » de Claude Chabrol à partir de ce petit chef-d'œuvre au classicisme scrupuleux qu'est *la Femme infidèle* (1968) avec Michel

Bouquet et Maurice Ronet, un hymne paradoxal à la fidélité à travers un crime adultérin.

Si parfois le cinéma de Chabrol semble un peu lent, c'est d'une fausse lenteur, rythmée avec l'intensité d'un rituel, qu'il s'agit. Dans le très intéressant petit essai analytique qu'il publie aujourd'hui, *Comment faire un film ?*, Chabrol évoque le rapport entre la rythmique et la dramaturgie : « Il y a des choses qui peuvent paraître lentes mais qui sont suffisamment fortes pour sembler rythmées et, réciproquement, il y a des choses qui ont l'air d'aller vite et qui cassent le rythme. »

Suivent *Que la bête meure* (1969) avec Michel Duchaussoy et Caroline Cellier, et *le Boucher* (1970), deux films poignants avec un inoubliable Jean Yanne créant, pour l'un, un des personnages les plus ostensiblement odieux du septième art et, pour l'autre, un monstre attachant qui se suicide parce qu'il ne peut pas supporter la vue de Stéphane Audran, tombée amoureuse de lui, et qui le découvre dans la peau d'un atroce assassin d'enfants. Puis *la Rupture* (1970), film le plus représentatif de toute l'œuvre du cinéaste, qu'il cite d'ailleurs souvent comme l'un de ses préférés. Servie par l'intensité émotionnelle qui se dégage de Stéphane Audran, cette dénonciation au vitriol de la bourgeoisie de province, de sa veulerie couarde, de ses turpitudes, de son instinct de domination et de possession par l'argent se révèle une véritable réussite. *Juste avant la Nuit* (1971) reprend les mêmes acteurs et les mêmes ingrédients que *la Femme infidèle* en allant plus loin encore dans la noirceur.

Stéphane Audran confirme son talent dans *les Noces rouges* (1972) où, avec Michel Piccoli, son amant, elle assassine son mari, un député UDR ignoble et corrompu incarné à merveille par un génial Claude Piéplu. Chabrol étrille dans ce film les milieux politiques avec une férocité jubilatoire. Il confirme ses sentiments politiques dans *Nada* (1973), d'après un scénario de Jean-Patrick Manchette, en renvoyant dos à dos le terrorisme gauchiste et le terrorisme d'État véhiculé par une barbouze qu'interprète magistralement Michel Aumont. Dans son livre

de souvenirs, *Et pourtant je tourne...* (1976), Chabrol observe que s'il penche à gauche, c'est parce que celle-ci lui apparaît plus sociale face à une droite demeurée libérale, mais s'empresse de reconnaître aussitôt les qualités d'hommes de droite tels que Céline, Morand, Nimier ou Marcel Aymé. Et d'affirmer alors : « Notre bourgeoisie ne peut pas se reconnaître chez ceux que je viens de citer. Leurs valeurs ne sont pas les siennes. Ils n'aiment pas l'argent. Ils sont indifférents aux honneurs et aux hommes en place. Ils se réfèrent à une aristocratie qui fut, ne l'oublions pas, la première ennemie de la bourgeoisie avant d'être son alliée. »

Violette Nozière (1977), *Une affaire de femmes* (1988) ou *l'Œil de Vichy* (1993) sont aussi des œuvres pas toujours bien perçues, qui susciteront de violentes polémiques. Parmi les films incompris, pourtant subtils et de grande qualité, il convient de mentionner *le Cheval d'orgueil* (1980) avec Jacques Dufilho, adapté du roman de Pierre-Jakez Helias. Chabrol y décrit la réalité du pays bigouden, en Bretagne, par le truchement du récit d'un enfant. Documentaire saisissant sur une société organique, vivante et enracinée où les croyances ancestrales y côtoient un catholicisme cosmique omniprésent, *le Cheval d'orgueil* se veut aussi un film contestant l'uniformisation de la République laïque et jacobine qui tente d'empêcher les enfants de parler la langue bretonne. Marianne contre Marie ! La flamboyante procession finale, rend la victoire à la seconde. Réminiscences chrétiennes ? Chabrol indique qu'il a voulu faire un film sur « la métaphysique celtique ».

Au début des années 1980, Chabrol change de style et réalise les étranges *Fantômes du chapelier* (1982) avec Michel Serrault et Charles Aznavour, sur un scénario adapté d'un roman de Georges Simenon. Il poursuit dans le « polar » avec *Poulet au vinaigre* (1984) et *Inspecteur Lavardin* (1985) avec Jean Poiret dans le rôle titre.

Poiret excelle dans la dérision contenue, le flegme énigmatique et la violence retorse face aux bourgeois encanaillés ou

sordides candidats à la décadence. Autre « polar » très réussi, au suspense et au climat hitchcockiens : *Masques* (1986) avec Philippe Noiret dans le rôle de Christian Legagneur, hypocrite escroc et criminel présentateur-vedette d'un jeu télévisé pour le troisième âge. *Le Cri du Hibou* (1987) avec Christophe Malavoy et Mathilda May, compte aussi parmi les bons « polars » chabroliens. On ne peut en dire autant des drames psychologiques comme *l'Enfer* (1993) avec Emmanuelle Béart et François Cluzet, où existe une confusion entre jalousie et paranoïa, même si l'une participe de l'autre, et de *la Cérémonie* (1995) qu'une bonne partie de la critique a encensé du seul fait que Chabrol a dit avoir fait un film marxiste. Il ne s'agit, en fait, que de l'histoire infernale de deux psychopathes, au demeurant bien interprétées par Isabelle Huppert et Sandrine Bonnaire. Le metteur en scène retrouve cette dernière quelques années plus tard dans le troublant *Au cœur du mensonge* (1998). Mais c'est l'année précédente que Chabrol a réalisé son film le plus autobiographique — qualifié par lui, cette fois, de « marxien » —, *Rien ne va plus*, avec Michel Serrault et la fidèle Isabelle Huppert. « (...) un système dramaturgique fondé sur les scènes de table et la métaphore de l'échiquier, la manipulation et le mensonge qui permet la traversée des apparences », écrit Wilfrid Alexandre. *Rien ne va plus* parle de la nécessité de l'amour et de posséder de l'argent sans en faire une fin existentielle, illustrant le propos de Drieu La Rochelle : « J'aime ce jeu où l'on se hasarde tout entier. »

Avant-dernier film, *Merci pour le Chocolat* (2000), d'après un roman de Charlotte Armstrong, tourné dans la luxueuse maison suisse de David Bowie, véhicule un esthétisme glacé à l'épure élégante avec une exceptionnelle Isabelle Huppert jouant le rôle d'une fausse ingénue et vraie perverse. Claude Chabrol se surpasse, donnant là un grand film à la fois machiavélique et symbolique, dédié à la mémoire du cinéma français, qui obtiendra le prix Louis-Delluc.

Domage que l'on ne puisse en dire autant de son dernier

film, *la Fleur du mal*, qui sort le 19 février. Une « Fleur » qui se fane au bout d'une demi-heure, stéréotypée jusqu'à la caricature par une bonne dose de politiquement correct. On se console, cependant, en pensant à l'avenir car Claude Chabrol conserve, malgré tout, son potentiel pour filmer les personnages d'une France balzacienne cachée qu'il a toujours souhaité nous montrer au grand jour pour notre plus grand plaisir.

Février 2003

Wilfrid Alexandre, *Claude Chabrol, la traversée des apparences*, Le Félin, Paris, 2003.

Claude Chabrol et François Guérif, *Comment faire un film ?*, Payot, Paris, 2006.

Maurice Ronet

La tentation de l'impossible

Il y a vingt ans disparaissait Maurice Ronet. Acteur élégant et tourmenté, il fut aussi un metteur en scène original. Retour sur un aventurier anticonformiste du cinéma français.

Figure aristocratique et pessimiste à l'écran, Maurice Ronet fut dans sa vie un séducteur angoissé doublé, paradoxalement, d'un bon vivant enthousiaste. Une beauté à la fois ténébreuse et lumineuse entée sur un charme romantique et mélancolique dont la vigueur des yeux bleus se conjuguaient parfois à d'étranges et imprévisibles assombrissements du front. Une présence magnétique ! Noctambule impénitent, buvant jusqu'à plus soif certains jours, il entra dans une ivresse dionysiaque jusqu'au petit matin pour oublier la méchanceté des hommes, mais savait transcender cette démesure empreinte de lucidité lorsqu'un rôle lui tenait à cœur. Pour *le Feu Follet* (1963), par exemple, sur injonction de Louis Malle, il dut perdre plus de quinze kilos. Personnage libre — sans que le mot ne soit galvaudé comme de nos jours —, Maurice Ronet fut un homme qui chercha, dans sa vocation d'acteur, une respiration intérieure un peu illusoire. Peu dupe du monde moderne, il se rattachait existentiellement à un traditionalisme libertaire singulier et réfractaire à toutes les modes déshumanisantes. Ce qu'il a appelé lui-même un « sens cosmique de la révolte ». Maurice Ronet aima les réprouvés tout au long de sa courte vie, au point, par exemple, d'aider financièrement l'immense acteur Robert Le Vigan, exilé en Argentine en 1945.

Maurice Robinet (tel était son véritable nom) naît le 13 avril 1927 à Nice. De parents comédiens, il joue son premier rôle auprès d'eux, à l'âge de seize ans, dans *les Deux Couverts* de Sacha Guitry. Après le bac, il entre au Conservatoire de Paris. Il

joue les classiques, et interprète quelques pièces modernes. Au lendemain de la guerre, Maurice Ronet devient peintre, sculpteur et pianiste. Passionné de littérature, il dévore les livres d'André Breton, Paul Valéry, Jean-Paul Sartre, Louis-Ferdinand Céline et William Faulkner.

Il écrira deux romans inachevés. De même, il se questionne philosophiquement à la lecture de Martin Heidegger, ainsi que de Schopenhauer et Kierkegaard dont il tirera un essai jamais publié.

Il fréquente aussi assidûment Saint-Germain-des-Prés. C'est là que Jacques Becker fait sa connaissance et l'engage dans *Rendez-vous de juillet* (1949) en compagnie d'autres jeunes acteurs comme Daniel Gélin, Nicole Courcel et Brigitte Auber. Il accède, cependant, au statut de célébrité lorsqu'il accepte le rôle que lui confie Louis Malle dans *Ascenseur pour l'échafaud* (1957), celui d'un ancien officier parachutiste qui décide, par amour, de tuer le mari de celle qu'il aime (Jeanne Moreau), mais reste bloqué dans un ascenseur, issue fatale de ce polar mélodramatique. Un peu terne à revoir aujourd'hui, il demeure néanmoins un bon film au parfum nostalgique d'une France traditionnelle qui vient de perdre l'Indochine, bat de l'aile en Algérie et commence à subir les assauts de la société de consommation et de la technique envahissante. Les magnifiques dialogues, très pathétiques, de Roger Nimier résonnent aussi comme l'écho d'une virilité solaire surgie du fond des abîmes. Un monde ancien disparu au profit d'un nouveau auquel les principaux protagonistes ne se sentent pas appartenir. On le retrouvera, douze ans plus tard, dans un film de la même veine, *le Dernier saut* (1969), d'Édouard Luntz, dialogué par Antoine Blondin, où il incarne, à nouveau, un ancien parachutiste qui assassine sa femme en faisant porter les soupçons sur l'amant de celle-ci.

Tout comme ses amis Nimier et Blondin, Maurice Ronet a été un adolescent en proie aux affres de l'après-guerre : « J'ai donc passé de longues années à assumer le poids de cette géné-