



M. Klein

de Joseph Losey

Fiche technique

France - 1976 - 2h02 -
Couleur

Réalisateur :
Joseph Losey

Scénario :
Franco Solinas

Montage :
Henri Lanoe

Musique :
Egisto Macchi et **Pierre
Porte**

Interprètes :
Alain Delon
(Robert Klein)
Jeanne Moreau
(Florence)
Suzanne Flon
(la concierge)
Michel Lonsdale
(Pierre)
Juliet Berto
(Jeanine)
Francline Bergé
(Nicole)



Résumé

Dans un luxueux appartement de la rue du Bac, Robert Klein, un de ces trafiquants qui s'enrichissent sous l'occupation allemande, achète à bas prix à un juif pressé de besoins un petit tableau hollandais du dix-septième siècle. M. Klein fait des affaires et pas de sentiments. Mais il est beau, élégant et courtois sous sa froideur. Il reconduit donc son "client" à la porte et s'étonne de trouver, sur le seuil, un exemplaire du journal *Informations juives* qui lui a été envoyé sur abonnement. M. Klein, issu d'une vieille famille alsacienne, n'est pas juif. Une visite au bureau du journal, puis au service des affaires juives, à la préfecture de police, où sont recueillies les fiches des abonnés, lui fait comprendre qu'il existe un autre Robert Klein, un juif celui-là (...)

Critique

(...) Il est probable que **M. Klein** aurait bénéficié d'un accueil plus attentif s'il était apparu dans la vague montante du "rétro", en même temps que **Les damnés** (Visconti), **Portier de nuit** (Cavani) et **Lacombe Lucien** (Malle). Au niveau le plus superficiel, et loin de toute analyse, cette critique révèle son inappétence devant un objet "daté" et sa hâte d'enchaîner sur la mode prochaine qui, par définition, sera la meilleure. Patrick Thévenon, dans son vocabulaire même, traduit bien cette quête de nouveaux condiments : "Ce film relève de ces entreprises cinématographiques où l'addition des savoir-faire tient lieu d'élan créateur. On réunit les meilleurs spécialistes en tout genre et un metteur en

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

scène de prestige - ici, Joseph Losey - coordonne leurs efforts. Hollywood a usé et abusé du procédé qui donne le meilleur, le pire et, dans le cas de **M. Klein**, l'indolent... L'histoire est belle, mais souffre d'une adaptation molle que Losey ne parvient pas toujours à fouetter." Plus sérieusement Jacques Siclier analyse le contenu pour se livrer ensuite à une critique du traitement, semblant condamner les choix esthétiques de Losey au nom de critères moraux auxquels toute récréation artistique devrait impérativement se soumettre quand elle aborde certains sujets réputés intouchables. L'universalisation d'un drame initialement ancré dans le temps et dans l'espace, sa "kafkaïsation", choquent Siclier qui voit sans doute dans cette dilution du sujet dans le "nulle part" du symbole et de la métaphysique une minoration de sa gravité. Mais, si tout est dans tout, la réciproque doit être également vraie et tout aussi contestable. Or, la transposition de *Macbeth*, drame "universellement humain", dans les limites socio-politiques particulières du nazisme (**Les Damnés**) ne semble pas avoir fait problème en son temps ; on s'était même entendu pour la trouver éclairante. Etrangement, devant certains sujets, tout se passe comme si l'artiste devait abdiquer ses prérogatives d'interprète, de visionnaire, d'analogiste, pour ne plus être que le rapporteur objectif des mœurs de son siècle. La référence aux **Guichets du Louvre**, dont Siclier vante le réalisme est significative de ce point de vue. Ne touche-t-on pas là à une certaine littérature des bons sentiments, à laquelle Gide, il y a quelque temps déjà, avait à bon droit tordu le cou ? Il est aussi vain, au nom de je ne sais quel engagement moral mal compris confinant à la superstition, de prétendre que telle fable de Kafka soit située nulle part et hors du temps, puisqu'elle est de toute façon secrétée par une situation historique et existentielle précise, que de contester inversement à l'artiste, pour certaines "affaires réservées",

le droit à l'extrapolation ou à la stylisation à partir de telle donnée de l'Histoire - ici l'occupation nazie et "son système bien organisé, logique et méthodique" (Siclier) - qui serait comme frappée d'interdit d'interprétation et de récupération (au sens où l'artiste s'approprie un élément extérieur pour l'intégrer à son univers), en raison de l'exceptionnelle charge émotionnelle de cette donnée. A un troisième niveau, psychanalytiquement peut-être plus profond, enfin, Michel Mohrt affirme qu'"on ne s'intéresse pas à Robert Klein, parce qu'il n'est pas intéressant. Tout ce qui lui arrive est de l'ordre du hasard..." Le hasard dont parle Michel Mohrt est inhérent, en tant que norme narrative, au genre fantastique, dans lequel Losey a décidé d'inscrire son récit, mais, conformément aux règles de ce genre, ce hasard a sa logique, tant au plan de l'esthétique que de la morale, et celle-ci ne peut échapper qu'à celui qui, tel Robert Klein, ne mesure l'étrangeté du monde qu'à l'aune de sa propre indifférence. Certes Robert Klein n'était pas *intéressant*, dramaturgiquement parlant, en 1942, car il n'était alors que Monsieur Tout-le-Monde, gentiment indifférent et aimablement inhumain dans la débâcle morale de son époque. Mais c'est justement cette non-exemplarité d'alors qui, avec le recul du temps, en fait aujourd'hui un type humain fascinant, un anti-héros de première grandeur. Il devrait intéresser Michel Mohrt dans la mesure où il incarne cette aberrante quiétude, cette confondante faculté d'adaptation aux circonstances, que nombre de lecteurs du *Figaro* de l'époque devaient ensemble partager. Enfin et cette attitude est peut-être commune à tous ceux qui ont ainsi *oblitéré* le film - la critique française n'adopte-t-elle pas, consciemment ou non, une position défensive vaguement xénophobe, en déniaut à un artiste étranger toute aptitude à traiter d'un domaine qui, pour diverses raisons, devrait rester français ? Paradoxalement

tout se passe comme si le "refroidissement" partiel d'un sujet toujours trop brûlant pour la conscience française, tel qu'il est opéré par la transposition esthétique voulue par Losey, devenait le prétexte même du rejet du film par une critique dont il n'est pas sûr pourtant qu'elle eût souhaité découvrir un film plus directement dénonciateur.

La longueur de ces préliminaires résulte à coup sûr de l'irritation qu'engendre une certaine forme fuyante de mauvaise foi. Plus secrètement elle a permis de différer l'instant d'entrer dans le vif du sujet, dont la saisie fidèle a de quoi intimider. Car si **M. Klein** pêche en quelque endroit, c'est par excès plutôt que par défaut de matière. L'approche la plus normale passe par le personnage de Robert Klein et la personnalité de son interprète, Alain Delon ; un type humain, *la direction* que lui choisit son créateur, tous éléments impliqués plus largement dans une mise en scène, un tissage qui ne révèle complètement son message qu'une fois la tapisserie achevée.

Sollicité par Delon, producteur du film, Losey retrouve, en adaptant le scénario de Franco Solinas, une thématique privilégiée, qui perfuse son œuvre depuis **The servant** jusqu'à **The assassination of Trotsky**, en passant par **Secret ceremony**, et trouve l'occasion d'approfondir une recherche sur l'acteur Delon, amorcée et abandonnée à l'état d'ébauche dans l'inégal **Trotsky**. La thématique du cinéaste croise en effet la mythologie de l'acteur, telle qu'elle s'est peu à peu dégagée d'une série de films-jalons : **Plein soleil**, **William Wilson (Histoires extraordinaires)**, **La piscine**, **L'assassinat de Trotsky**, **Traitement de choc**. On y retrouve le thème du double, des deux faces, diurne et nocturne, de l'homme, dont une seule est connue et dont la quête de la seconde aboutit à une auto-destruction. Ici la trajectoire de Robert Klein va de l'indifférence, forme de non-identité, à l'appropriation de l'identité d'un autre, le vampire se retrouvant finalement lui-

même vampirisé et assumant malgré lui une identité collective, celle de la condition juive qu'il avait jusque-là voulu ignorer, autant dans son propre sang qu'en tant que problème collectif. Si Delon, acteur plus *ténébreux* que véritablement mystérieux, accède ici à une réelle ambiguïté, c'est naturellement grâce à la direction inspirée de son réalisateur, mais aussi parce que le rôle participe vraisemblablement de sa propre personnalité et qu'il engage, ainsi que le confirme Losey, "sa propre vérité dans la vérité du personnage". Que ce thème archétypique de la littérature universelle - dont les Anglo-Saxons et les Flamands ont fixé la forme dans le décours du dix-neuvième siècle, avant qu'il soit repris ultérieurement, par une littérature hispano-américaine tournée vers l'Europe (au premier chef les Argentins : Borgès, Cortazar) - soit ici saisi comme symbolique d'une réalité historique des plus concrètes, et non comme une forme gratuite repliée sur sa seule beauté, c'est ce que nombre de recenseurs n'ont pas voulu voir, préférant épingleur, dans le travail de reconstitution opéré par Losey et son équipe sur la période de l'Occupation, le détail inexact, plutôt que de souligner les points d'ancrage de l'anecdote dans une réalité socio-historique dont l'acuité de l'évocation cingle si désagréablement la conscience endormie. L'aventure de Robert Klein ne trouve ainsi son exemplarité que parce qu'elle est inscrite dans une parenthèse qui lui fournit sa résonance collective et qu'elle se déploie tout entière sous l'ombre d'une séquence d'ouverture qui, par sa référence à un vécu historique et le réalisme de son traitement, prend valeur de symbole de la réalité psychologique et morale de Klein. Un médecin français ausculte, pour le compte de la Commission aux Affaires juives, des ressortissants racialement douteux, qu'il manipule comme des animaux ou comme des objets. Or la caractéristique première de la personnalité de Klein est

justement un comportement *réificateur* à l'égard de ses semblables. Les autres n'existent pas pour lui, si ce n'est comme des objets, dont il ne saurait partager le destin. Caractéristique qui se retrouve dans son rapport à l'art : les œuvres d'art sont seulement des objets de valeur au sens boursier du terme et non des manifestations d'humanité. Pour Klein il y a solution de continuité entre l'artiste (l'homme) et l'œuvre (l'objet) qu'il a produite. Il se définit d'ailleurs lui-même comme un marchand, pratiquant un métier pour de l'argent et non comme un collectionneur, c'est-à-dire un *amateur*. Le comportement qu'il adopte à l'égard des choses de l'art reflète celui qu'il affiche envers les choses de la vie et la réalité sociale dans son ensemble. Même s'il s'agit en partie d'une attitude visant à cacher son trouble, il est significatif qu'il insiste auprès du fonctionnaire de police pour définir sa réaction vis-à-vis de l'inconnu qui manœuvre dans l'ombre pour lui faire endosser son identité, davantage comme une "curiosité" que comme une "préoccupation". Cette insensibilité tous azimuts, moteur du comportement individualiste, scellera finalement sa perte, l'indifférence se muant alors en orgueil aveugle. L'absence d'altruisme, c'est-à-dire d'une prise en considération des autres, à l'intérieur d'un complexe relationnel qui définit l'identité sociale et morale de chacun, consomme la désintégration de Klein. C'est aussi par égoïsme qu'il convient d'être altruiste ; si tout va bien au plan collectif, cela risque d'aller mieux au plan individuel : l'ironie glacée de Losey, quoique sous-jacente, est ici singulièrement corrosive et éloignée de toute espèce d'humanisme benêt. C'est sans doute de cette ironie que participe le choix même du tableau vendu à Klein au début du film et qui scelle le pacte qui entraînera la perte de celui-ci. Il est l'œuvre d'Adriaen van Ostade, peintre néerlandais du dix-septième siècle, dont la production proliférante reflète une évolution sociolo-

gique dans le commerce de la peinture à cette époque. A un art de cour, enlisé dans un maniérisme symbolique, succède au dix-septième siècle une peinture des "vertus bourgeoises", miniaturisée, donc moins onéreuse pour ses acquéreurs (la nouvelle classe bourgeoise), léchée, d'un réalisme qui se veut à la fois flatteur et tranquillisant. Que ce type même de tableau tienne ici lieu d'objet magique, porteur de maléfice, leste d'un humour subtil la peinture sociale développée par Losey en contrepoint de son intrigue. Klein ne réagit à rien en profondeur : tout est vécu chez lui à fleur de sensation et revêt la même et unique valeur de *divertissement* : tableaux de maîtres, spectacles de cabaret antisémites, caricatures de journaux que lui-même, mais évasivement, ne trouve pas "de très bon goût". La quiétude monstrueuse du personnage se projette dans les objets qui le représentent jusqu'au moment où - retournement cher au genre fantastique - le réalisme du trompe-l'œil devient plus vrai que celui du réel et absorbe le rêveur dans sa quatrième dimension. Ce passage de l'autre côté du miroir est la charnière thématique, aussi bien qu'esthétique, qui constitue le suspense moral autant que dramatique du film qui devient alors l'histoire d'une métamorphose, inversant le thème de l'indifférence en celui de la déréliction. Dernier trait d'ironie, fondé cette fois sur un renversement des idées reçues de l'antisémitisme courant : Klein, catholique depuis Louis XIV, comme le proclame son père, indifférent à la cause juive, présente pourtant dans son comportement professionnel toutes les caractéristiques négatives dévolues au "Juif" dans l'imagerie antisémite : cupidité, cynisme, indifférence, sournoiserie. Or Losey nous donne à sentir, au fil de la métamorphose, le dépouillement dont son personnage devient le sujet, qui abandonne paradoxalement à ses ex-coréligionnaires catholiques, alors que lui-même *devient* juif, les caractéristiques vulgarisées par l'image-

rie susvisée. Peu avant le dénouement. Klein se retrouve, face à son ami, l'avocat Pierre (Michel Lonsdale), dans la même situation que le vendeur du tableau (Jean Bouise) par rapport à lui au début du film. Les circonstances peuvent, à tout moment, faire de n'importe lequel d'entre nous un "Juif alsacien"... Le nom de Kafka a été systématiquement évoqué, à juste titre d'ailleurs, dans les études consacrées au film. L'équation M. Klein = M. K. est pertinente, mais ne concerne pas uniquement *La métamorphose*, seule œuvre citée en référence. Sans artifice d'exégèse le film pourrait raisonnablement être divisé, pour la commodité de l'analyse, en trois parties, dont chacune porterait le titre de l'un des trois grands romans de Kafka ; dans l'ordre : "*La métamorphose*", nouvelle identité qui échoit à Klein, comme tombée du ciel ou surgie de l'enfer; "*Le château*", quête de l'identité de l'autre, qui s'avère itinéraire initiatique et enquête sur soi-même, sur l'être et ses origines ; "*Le procès*", moment où l'ordre social met l'individu en accusation, où celui-ci doit chercher à se disculper, alors qu'il se condamne lui-même par sa propre démesure. (...)

Michel Sineux
Positif n°186 - 1976

Le réalisateur

(La Crosse 1909 - Londres 1984)
Joseph Walton Losey naît à la Crosse (Wisconsin) le 14 janvier 1909. Renonçant à la médecine, il se consacre d'abord au théâtre (1932 - 1937) puis, avant et pendant la guerre, il fait de la radio et supervise le montage de courts métrages.
En 1948, Losey tourne son premier film : **The boy with green hair (Le garçon aux cheveux verts)** ; il ne devait plus s'arrêter.
En 1952, ses ennuis avec la Commission MacCarthyiste lui ferment les portes des

studios américains. Il s'expatrie alors et gagne l'Angleterre. Il y réalise ses films, d'abord sous des noms d'emprunt (Victor Hanbury, Joseph Walton), puis sous son vrai nom, depuis **Time without pity (Le temps sans pitié)** en 1956.

Les années 70, avec la crise qui secoue le cinéma britannique, marquent pour Losey un nouvel exil. Il tourne en Espagne, au Mexique, en Italie, en Norvège. En 1976, il s'installe en France où il réalise **M. Klein** et **Les routes du Sud**.

Pour la Gaumont, il tourne en Italie **Don Giovanni**. Après l'échec de **La truite** (1982), Losey repart en Angleterre où il met en scène **Steaming** et meurt à la fin du tournage.

Fiche AFCAE

«J. Losey peintre de la lucidité»

Filmographie

Courts - métrages

Pete Roleum and his cousins	1939
A child went forth	1941
Youth gets a break	1941
A gun in his hand	1945

Longs - métrages

The Boy with Green Hair	1948
Le garçon aux cheveux verts	
The Lawless	1950
Haines	
The Prowler	1951
Le rôdeur	
M.	1951
M. le maudit	
The Big Night	1951
La grande nuit	
Stranger on the Prowl	1952
Un homme à détruire	
The Sleeping Tiger	1954
La bête s'éveille	
A Man on the Beach	1955
Un homme sur la plage	

The Intimate Stranger	1955
L'étrangère intime	
Time without Pity	1956
Temps sans pitié	
The Gipsy and the Gentleman	1957
Gipsy	
Blind Date	1958
L'enquête de l'inspecteur Morgan	
The Criminal	1960
Les criminels	
The Damned	1961
Les damnés	
Eve	1962
Eva	
The Servant	1963
The servant	
King and Country	1964
Pour l'exemple	
Modesty Blaise	1966
Modesty	
Accident	1967
Accident	
Boom	1968
Boom	
Secret Ceremony	1968
Cérémonie secrète	
Figures in a Landscape	1970
Deux hommes en fuite	
The Go-Between	1971
Le messenger	
The assassination of Trotsky	1972
L'assassinat de Trotsky	
A Doll's House	1973
Maison de poupée	
Galileo	1975
The Romantic Englishwoman	1975
Une Anglaise romantique	
M. Klein	1976
Les routes du sud	1978
Don Giovanni	1979
La truite	1982
Steaming	1984

Documents disponibles au France

Positif n° n°183/184, 186, 300
Articles de presse
Cahiers du cinéma n°501 - 1996