

Fiche technique

USA - 1971 - 1h54

Réalisateur :

Alan J. Pakula

Scénario :

Andy Lewis

Image :

Gordon Willis

Musique :

Michael Small

Interprètes :

Donald Sutherland

(John Klute)

Jane Fonda

(Bree Daniels)

Roy Scheider

(Frank Ligourin)

Shirley Stoler

(Momma Rose)



Résumé

Tom Gruneman a disparu depuis six mois. Le détective privé John Klute, mandaté par l'épouse de Tom et son associé, se rend à New York pour mener l'enquête. Seule piste fournie par la police : une call-girl, Bree Daniels, à qui Tom aurait adressé des lettres obscènes. Klute s'installe dans le même immeuble qu'elle et, à l'aide d'une table d'écoute, enregistre ses conversations téléphoniques...

Peu après, Klute entre en contact avec elle pour l'interroger : une relation d'attraction et de répulsion s'installe entre le détective et la call-girl...

Critique

En 1971, Jane Fonda était ce qu'il y avait de plus sexy et frappant dans **Klute**. En plus des manteaux longs sur minijupes, elle avait cette nouvelle voix, plus basse qu'avant, travaillée, comme une forme d'émancipation des poupées sexuelles blondes qu'elle avait jouées avant (ou était-ce dû à sa boulimie et aux dégueulis fréquents dont elle parle dans son récent *Ma vie* ?). Elle avait repris sa couleur de cheveux naturelle, le fameux shag. En 1971, elle occupait tout le terrain.

Aujourd'hui, ce qu'il y a de plus sexy dans **Klute**, c'est le magnétophone miniature sur lequel le PDG criminel (Charles Cioffi) joue et rejoue une séance avec la prostituée qui lui fait découvrir sa vraie

L E F R A N C E

nature de cogneur sur dame. Tout en acier brossé, rendu encore plus désirable par l'œil froid du chef opérateur Gordon Willis, le magnéto revient périodiquement, à la fois instrument de plaisir, de torture et de menace substitut sexuel et clé de l'intrigue. Le fait qu'Alan Pakula et ses scénaristes ne font pas mystère de l'identité du tueur amplifie l'importance de cet instrument fétiche, pour le réalisateur qui fera ses choux gras de la paranoïa des années Nixon (**A cause d'un assassinat**, 1974, **Les Hommes du Président**, 1976), comme pour l'époque entière (Coppola sort **Conversation secrète** en 1974, Pollack **Les Trois Jours du condor** en 1975).

Pakula, comme Robert Mulligan ou Robert Benton, sont de ces réalisateurs qui se satisfont souvent de leur décence, intelligence et savoir-faire. Ils proposent des films bien produits, à entrées multiples : le thriller vous émoustille, mais, insistent-ils, il y a du sérieux derrière. Ici, Jane Fonda est elle-même à entrées multiples : elle joue une prostituée actrice frustrée, Bree, qui va logiquement retourner au tapin à plein temps, ou s'acheminer vers le suicide. On a à la fois le discours féministe qui fit fureur à l'époque, sur la femme reprenant pouvoir sur son corps et ses décisions, et les séances de casting humiliantes que Fonda connut dans la mode à ses débuts. Bree compense l'humiliation en faisant une passe avec un client de passage, reprenant le contrôle.

Selon son autobiographie, Fonda agissait de même sur le tournage : obtenant de ne jouer les séances de psychothérapie qu'à

la fin, insistant pour les improviser. Même son jeu, intense, possède ce côté strident désespéré, calculateur aussi. Le compteur tourne. Aujourd'hui pourtant, c'est Donald Sutherland qui impressionne.

Les deux étaient déjà amis, allant faire de l'agit-prop contre la guerre au Vietnam et aussi l'anarchique **Steelyard Blues**, produit par l'acteur et dans lequel Fonda joue encore une pute, plus enjouée que Bree, mais pas mieux coiffée. Par contraste avec l'agressivité forcée de Bree, Klute (c'est un prénom, pas un nom) n'est qu'une présence. Silencieux, patient, l'ex-flic de Philadelphie qui enquête sur son ami disparu a l'allure d'un chien de piste : les yeux mornes à la Droopy, la lèvre supérieure proéminente, le corps en attente.

Plus de trente ans après, **Klute** se révèle pour ce qu'il était sûrement à sa conception : un fantasme d'homme. Qui n'a jamais rêvé de sauver une junkie en détresse ? De frôler à travers elle tout ce monde interlope ? Les meilleures scènes sont celles dans la chambre du flic ascète, Bree sur le lit de camp, Klute qui regarde. Ou celles de la désintox. (...)

C'est la «performance» de Jane Fonda qui a longtemps masqué la vraie nature du film. Pakula a néanmoins le mérite de laisser la fin ouverte, sans happy end garanti. On a demandé à Fonda ce qu'il advenait de Bree, à son avis. «Je ne sais pas. Je sais seulement qu'elle ne redevient pas prostituée.» Elle ne parle pas de suicide, pourtant une possibilité. La photo de Gordon Willis, le regard clair sur toutes les verres de New York y compris le

mac joué par Roy Scheider, avec sa frange qui tue, c'est ce qui frappait à l'époque, et faisait de **Klute** un film marquant.

Philippe Garnier
Libération - 14 octobre 2005

Entretien avec le réalisateur

*Dans **Klute**, vous privilégiez les plans longs et très simples qui jouent sur une modulation en demi-teintes des sentiments.*

S'agissant des plans longs, je pense que le montage est une ponctuation. Si quelqu'un utilise sans cesse les points virgules et les points d'exclamation, au moment où il a vraiment besoin d'un point d'exclamation, il ne peut plus le faire sentir. En ce sens, avant de tourner **Klute**, j'ai été très intéressé par le livre d'entretien de Hitchcock avec Truffaut : on ne coupe pas sans nécessité profonde. Parfois il faut violer cette loi pour des raisons pratiques, mais je déteste le faire. Dans **Klute**, il y avait une tentative pour mêler des styles différents : la technique documentaire chez le psychiatre ou dans la première chambre d'hôtel ou bien, à l'extrême opposé, la scène où elle se déshabille devant le vieil homme. C'était une scène importante pour moi car elle montrait que ce qui en partie l'attirait dans son travail, elle qui n'avait sans doute pas eu d'enfance, c'était de se raconter des contes de fée, "Il était une fois...", d'entrer dans un pays des merveilles, de se déguiser et d'en tirer une satisfaction enfantine. Lorsqu'elle entre dans cette

pièce, je voulais donc un sentiment romantique et j'ai demandé au chef opérateur de retrouver le climat d'une "entrée" de Dietrich dans un film de Sternberg.

On ne voit jamais la campagne d'où vient le détective.

Au début on voit la famille du disparu, et cette société différente, on ne la reverra plus. Klute apporte la campagne avec lui, où qu'il aille. Je voulais que, du point de vue de la composition visuelle, **Klute** soit un film vertical. Et avec le directeur de la photo Gordon Willis j'ai essayé de lutter contre le format horizontal de la Panavision - en recherchant des verticales. L'horizontale détend, crée un sentiment pastoral. Je voulais au contraire de la nervosité. L'appartement de Bree devait être vu comme le bout d'un long tunnel. J'ai cadré beaucoup de plans avec le dos d'un témoin devant pour masquer une partie de l'écran, ou encore j'utilisais d'autres surfaces sombres comme caches afin de créer ce sentiment de claustrophobie qui reflète la vie de cette fille.

Quel est votre rapport avec la tradition du film noir ?

Au départ **Klute** a toutes les caractéristiques d'un policier des années 40. Pour moi, qui ai commencé à mettre en scène assez tard, ce qui m'attirait, c'était d'utiliser un genre à mes propres fins. Le pastiche ne m'intéressait pas mais au contraire, par le biais d'une forme classique, de faire une exploration contemporaine. Ce qui est merveilleux aussi dans le film de suspense, c'est qu'il vous permet la stylisation ou la théâtralisation, ce qui

n'est pas possible dans des films plus simples comme **The Sterile Cuckoo**. Il y a aussi des personnages comme celui du tueur sadique que l'on n'avait jamais le temps d'expliquer verbalement mais que l'on pouvait dramatiser visuellement par sa présence derrière des glaces, son exclusion du décor.

L'autre problème de **Klute**, c'est qu'il joue sur deux rythmes presque antithétiques, dont Hitchcock parle aussi à propos de ses films : comment concilier le rythme du suspense et le rythme de l'exploration d'un personnage, qui est beaucoup plus lent ? C'est pourquoi il est bon parfois d'utiliser un acteur connu qui, dès le premier plan, introduit un certain nombre de traits que l'on n'a pas besoin de développer. Dès que l'on voit Grace Kelly sur la plage avec ses lunettes de soleil dans **La Main Au Collet**, on a l'idée d'une jeune fille riche, belle et gâtée. Et c'est tout ce que l'on a à savoir d'elle. Dans **Klute**, qui se voulait l'exploration de Bree Daniels, il me fallait concilier les exigences de l'intrigue et cet approfondissement du personnage. Ce qui me fascinait en elle, c'était son irrépressible besoin de séduire, non pas tellement pour des raisons sexuelles que pour se rassurer, pour avoir le sentiment d'exercer un pouvoir. Elle aime un monde où elle n'a pas à éprouver de sentiments, ce qui est rassurant pour quelqu'un qui a peur d'être blessé. Mais ce besoin de séduire est aussi le trait tragique de son personnage qui fait d'elle une victime en puissance, la met en danger. Je pouvais ainsi dramatiser son problème dans le cadre d'une histoire policière et

lier les deux rythmes - personnages et intrigue - qui n'étaient plus dès lors vraiment séparés. Cela ne m'aurait pas intéressé de faire **Klute** si cela avait été l'histoire d'une fille qui marche dans la rue et qui est tuée accidentellement par un fou.

Comment avez-vous tourné les séquences chez l'analyste ?

J'ai une heure et demie de film consacré à Jane et à la psychanalyste et je l'ai tournée en une journée, depuis le premier contact jusqu'à la dernière séance. C'est un documentaire qui fut improvisé à partir d'indications générales sur la situation. Jane n'avait jamais rencontré Vivian Nathan qui jouait en face d'elle et qui avait passé une semaine à travailler avec une analyste. Tout ce matériau était fascinant pour moi. Ce fut très dur pour Jane et pour de bonnes raisons : elle jouait un personnage qui évitait à tout prix de révéler ses véritables émotions et elle vivait ce personnage de l'intérieur depuis longtemps car nous avions gardé pour la fin les séquences d'analyse. Je demandai à Vivian de la briser d'une certaine façon. Nous avons commencé par quatre ou cinq prises pendant une heure environ et finalement Vivian m'a dit : "Je n'arrive pas à lui faire avouer son métier. Elle tourne autour du sujet, me dit qu'elle a un problème..." Quant à Jane, elle me disait de son côté : "Cette femme ne me donne pas une chance de lui dire ce que je fais, elle ne veut pas savoir que je suis une prostituée." Jane se contrôlait toujours parfaitement, déclarait froidement qu'elle haïssait les gens mais on ne pouvait obtenir qu'elle

manifestât ses émotions, ce qui était important pour moi. Je dis à Vivian : "Fâche-toi contre Jane, montre-lui ses contradictions, ses mensonges", c'est ce qu'elle fit et je pensais que cela entraînerait une réaction explosive de la part de Jane. Mais ce fut le contraire, elle devint de plus en plus calme : plus l'analyste perdait le contrôle d'elle-même, plus Jane se dominait. Je lui en demandai l'explication et elle me répondit que pour Bree Daniels, c'était plus facile d'affronter la colère de quelqu'un, que cela la détendait parce qu'elle se rendait compte qu'elle avait touché les gens à un point sensible et bien sûr c'est elle qui avait raison ! A l'origine cela ne devait former qu'une seule séquence, mais au moment du montage je me suis rendu compte qu'il fallait que l'on sente ce qui se passait en Bree Daniels sous la surface de son comportement. Et mon problème ensuite fut de trouver un compromis entre ce matériau et le reste de l'histoire, de créer un équilibre pour ne pas briser le suspense : c'était de la corde raide.

Dossier de presse

Le réalisateur

Né à New York en 1928, Alan J. Pakula est diplômé de l'école d'art dramatique de l'université de Yale. Il entre à Hollywood en 1949 comme assistant au département des Cartoons de la Warner. Un an plus

tard, il devient assistant de production à la Paramount. Il a tout juste 22 ans.

Il devient rapidement producteur avec le film **Prisonnier de la peur** de Robert Mulligan. Une expérience qu'il réitérera plusieurs fois par la suite. Mais bientôt Alan Pakula voudra lui-même mettre en scène ses propres films. L'aventure commence en 1969 avec **Pookie** qui révélera Liza Minelli. Non satisfait du succès de **Pookie**, il met en scène **Klute** (1971), où il offre à Jane Fonda, son actrice fétiche un rôle de call-girl. Mais ce seront certainement ces deux œuvres politiques, **A Cause d'un Assassinat** (1974) avec Warren Beatty sur l'assassinat du président Kennedy, et l'excellent **Les Hommes du président** (1976), sur le Watergate qui imposeront le cinéaste en tant qu'artiste confirmé et réalisateur à patte.

Son style, un cinéma réaliste proche de la chronique et de l'introspection, dans un décor étudié, qui permet à une direction d'acteur de privilégier les moments de solitude. Un style qui se singularisera par un découpage dans le temps et le redoublement de l'espace. Alan sera nommé en temps que meilleur réalisateur pour **Les Hommes du président** qui remportera quatre Oscars. Le réalisateur ne recevra jamais cette suprême récompense. Une lacune qui ne remplacera jamais son cinéma paranoïaque basé sur la théorie du complot.

Dans un tout autre registre, Pakula mettra en scène le très émouvant **Choix de Sophie**, avec une grande Meryl Streep. L'histoire d'une mère qui devra choisir entre ses deux

enfants dans le drame de l'Holocauste. Dans les années 80, le réalisateur diminue la cadence de ses films avec **Dream Lover** ou **See you in the morning**. Plus près de chez nous, il réalise **Présumé Innocent** avec Harrison Ford, **L'affaire Pélican** avec Julia Roberts et pour terminer **Ennemis Rapprochés** avec Harrison Ford et Brad Pitt. (...).

www.6bears.com

Filmographie

Longs métrages :

Pookie	1969
Klute	1971
Love and pain and the whole damn thing	1973
A Cause d'un Assassinat	1974
Les hommes du président	1976
Le Souffle de la tempête	1978
Merci d'avoir été ma femme	1979
Le Choix de Sophie	1982
Orphans	1987
Dream lover	
See you in the morning	1989
Présumé Innocent	1990
Jeux d'adultes	1992
L'affaire Pélican	1993
Ennemis rapprochés	1997

Documents disponibles au France

Revue de presse
Positif n°242, 538

Pour plus de renseignements :
tél : 04 77 32 61 26
g.castellino@abc-lefrance.com