

SYNOPSIS

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'attrance et de répulsion s'installe entre le détective et la call-girl...

FICHE ARTISTIQUE

Bree Daniels
John Klute
Peter Cable
Franck Ligourin
Arlyn Page
Trina
Psychanaliste
Lt. Trask
M. Goldfarb
Bergen

Jane Fonda
Donald Sutherland
Charles Cloffi
Roy Scheider
Dorothy Tristan
Rita Gam
Vivian Nathan
Nathan George
Morris Strassberg
Barry Snider

Visa : 38 941

Etats-Unis - 1971 - 114mn - Couleur - Scope
Klute Un film Warner Bros. Tous Droits Réservés



Presse
MISSION
Rodolphe ROUXEL
Tél : 06 60 20 81 55
E-mail : rodolphe.mission@noos.fr

Distribution
SOLARIS DISTRIBUTION
6, rue Lincoln - 75008 PARIS
Tél : 01 42 23 12 56 - Fax : 01 42 23 01 35
E-mail : solaris@solaris-distribution.com
Site : www.solaris-distribution.com

ALAN J. PAKULA (1928-1998) - Quelques repères

D'abord producteur de Robert Mulligan, autre cinéaste sous-estimé, Pakula l'accompagne pendant plus de dix ans, constituant une collaboration d'une rare harmonie qui fut à l'origine de bien des merveilles, discrètes et entêtantes, comme **Le Sillage de la violence** et **Daisy Clover** (1965), ou **Escalier interdit** (1967). C'est avec l'admirable western **L' Homme sauvage** (1969) que prit fin cette synergie exemplaire. Pakula, la même année, débute à la caméra avec un film plein de qualités, mais qui, prudemment, se conformait au ton aigre-doux de Mulligan : **Pookie**. En revanche, **Klute** (1971) fut un véritable coup de maître où régnait en souveraine une Jane Fonda que l'on ne connut plus jamais aussi magique. Thriller ruminatif et sombre, désespéré et paranoïaque, **Klute** portait les stigmates de son temps qui allaient devenir les éléments reconnaissables du style et de la thématique de Pakula : bandes magnétiques se dévidant en gros plan, prisons de verre aux parois couissantes, espaces vidés ou cloisonnés, l'écran large comme format privilégié de la solitude existentielle. C'était là le premier volet d'une magistrale trilogie constituée par **À cause d'un assassinat** (1974) et **Les Hommes du président** (1976) : il saisissait à merveille le reflet glauque de l'Amérique, déchirée par la guerre du Viêt-nam, sous le coup de l'assassinat de Kennedy et du scandale du Watergate. **Klute** montrait le contrecoup de ce désarroi sur des destins individuels (un filic taciturne et une call-girl à la dérive). **À cause d'un assassinat** proposait une thèse troublante sur l'assassinat politique: le film restera sans doute comme le chef-d'œuvre du genre; Pakula y affirmait une maîtrise confondante de la métaphore visuelle. **Les Hommes du président** rejoignait la réalité et mariait avec adresse la rectitude documentaire à l'épaisseur romanesque.

Avec l'aimable autorisation de Christian Viviani : Extrait POSITIF N°456

Filmographie ALAN J. PAKULA

- 1969 Pookie
- 1971 Klute
- 1973 Love & Pain & The Whole thing
- 1974 A cause d'un assassinat
- 1976 Les Hommes du président
- 1978 Le Souffle de la Tempête
- 1979 Merci d'avoir été ma femme
- 1981 Une femme d'affaires
- 1982 Le Choix de Sophie
- 1985 Dream Lover
- 1987 Les Enfants de l'impasse
- 1989 A demain mon amour
- 1990 Présumé innocent
- 1992 Jeux d'adultes
- 1993 L'Affaire Pélican
- 1996 Ennemis rapprochés



DONALD SUTHERLAND

Né au Canada le 17 juillet 1935, Donald Sutherland se révèle dans **M.A.S.H.** de Robert Altman. **Klute**, où il joue un détective privé face à Jane Fonda, lui permet de montrer ses dons dramatiques. En 1972, engagé avec Jane - devenue sa compagne - et d'autres artistes contre la guerre du Viêt-Nam, il participe au scénario et à la production de **F.T.A.** de Francine Parler. Puis Fellini le choisit pour incarner son **Casanova**. Au fil des films, Sutherland multiplie les compositions les plus diverses : pathétique minable lynché à Hollywood (**Le Jour du fléau** de John Schlesinger), assassin fasciste (1900 de Bernardo Bertolucci), perceur de coffre-forts (**La Grande attaque du train d'or** de Michael Crichton) ou médium victorien (**Meurtre par décret** de Bob Clark). C'est progressivement dans les rôles excessifs que l'acteur semble le plus se délecter : agent de l'Abwehr opérant en Angleterre pendant la deuxième guerre mondiale (**L'Arme à l'œil** de Richard Marquand), directeur de prison sadique, fanatique de la chaise électrique (**Haute sécurité** de John Flynn), général impliqué dans de douteux essais d'armes bactériologiques (**Alerte !** de Wolfgang Petersen). C'est pourtant souvent dans les rôles d'appoint qu'il se montre le meilleur : sa manière de camper, en quelques secondes, un individu dangereux, inquiétant ou mystérieux est inimitable.

JANE FONDA

Fille du comédien Henry Fonda, Jane Fonda est née le 21 décembre 1937 à New York. Après avoir suivi les cours de Lee Strasberg au célèbre Actor's Studio, elle fait ses débuts à Broadway en 1960 dans **There was a Little Girl**, monté par Joshua Logan, son parrain et meilleur ami de son père. Puis, tout en poursuivant, quelques années encore, sa carrière théâtrale, elle tourne plusieurs films, généralement des comédies sophistiquées, avant d'aborder une carrière européenne, principalement sous la direction de celui qui devient son mari en 1965, Roger Vadim. Mais à partir de 1969, année où elle tourne **On achève bien les chevaux** de Sydney Pollack, elle laisse éclater ses dons dramatiques, et commence à rompre avec ses emplois antérieurs. **Klute**, pour lequel elle reçoit l'Oscar, confirme la modernité de son jeu et le caractère complexe de sa personnalité. Ce qu'avait pressenti George Cukor en lui donnant un rôle dans **Les Liaisons coupables** en 1962. Choissant dès lors ses rôles en fonction de ses préoccupations idéologiques, comme celui d'Ibsen dans **Maison de poupée** (1973), elle prend fait et cause contre le fascisme, la guerre au Vietnam et le nucléaire, symbolisant son militantisme à travers **Julia** (1977) de Fred Zinnemann, **Le Retour** (1978) de Hal Ashby et **Le Syndrome chinois** (1979) de James Bridges. Elle ne tourne ensuite qu'avec parcimonie sous la direction de metteurs en scènes "progressistes" qu'elle affectionne : Norman Jewison pour **Agnès de Dieu** (1985), Sidney Lumet pour **Le Lendemain du crime** (1986) et Martin Ritt pour **Stanley & Iris** (1989).

Oscar® de la Meilleure Actrice - 1971

Jane Fonda
Donald Sutherland

'klute'

Un film de
Alan J. Pakula



UNE PRODUCTION ALAN J. PAKULA AVEC JANE FONDA DONALD SUTHERLAND
CHARLES CIOFFI NATHAN GEORGE DOBOTHY TRISTAN ROY R. SCHEIDER RITA GAM
MUSIQUE MICHAEL SMALL SCENARIO ANDY & DAVE LEWIS CO-PRODUCTEUR DAVID LANGE
PRODUIT ET RÉALISÉ PAR ALAN J. PAKULA
MONTÉ PAR BOB ROBERTS

www.solaris-distribution.com



L'ICÔNE DES SEVENTIES

Dans l'Amérique puritaine, où dénuder un sein à l'écran revient à se vautrer dans le stupre, pas étonnant que **Jane Fonda** ait fait trembler les censeurs d'Hollywood ! Il faut dire que l'actrice rentre tout juste de France – le pays de la débauche aux yeux des Américains – où elle a incarné une sorte d'"icône érotique" en jouant **Barbarella** sous la direction de Roger Vadim... Elle sent le souffre... En interprétant une call-girl farouchement indépendante dans **Klute**, Jane affirme plus encore son statut de "femme libre" qui n'a pas besoin des hommes : elle vit seule, s'assume et ne cherche pas à faire de rencontre. Mais c'est surtout le franc-parler de la comédienne qui frappe : jamais on n'a entendu une femme parler de sexualité aussi librement au cinéma – aussi librement, en réalité, qu'un homme ! Et c'est bien cela qui choque l'Amérique conservatrice : comment un personnage féminin, prostituée de surcroît, ose-t-il évoquer des notions comme le plaisir ou l'orgasme ? Et pourtant, **Jane Fonda** dans **Klute** symbolise, au tout début de ces psychédéliques années 70, la libération sexuelle et l'émancipation des femmes. Ses tenues vestimentaires, sa coupe de cheveux, sa manière de se tenir ou de marcher, sa langue débarrassée des traditionnels euphémismes, ses yeux qui ne se baissent pas dès qu'un homme la dévisage – tout fait d'elle la vivante incarnation d'un pays qui change d'ère.



ALAN J. PAKULA - Entretien par MICHEL CIMENT

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.

Avec l'aimable autorisation de Michel Ciment : Extrait POSITIF N° 136

