



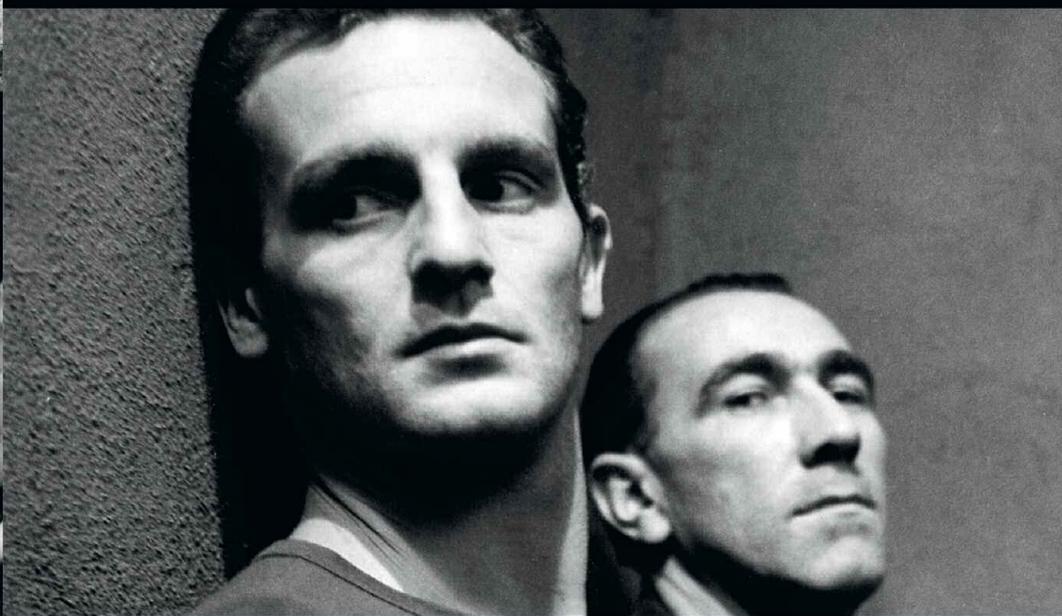
JACQUES BECKER

LES FILMS NOIRS

| CASQUE D'OR |

| TOUCHEZ PAS AU GRISBI |

| LE TROU |



Alcane Bayron - Casque d'Or © 1952 STUDIOCANAL - Touchez pas au grisbi © 1964 STUDIOCANAL - TF1 DA - Aviliez Films / Le Tour © 1969 STUDIOCANAL - May 2017 S.P.A. - Tous Droits Réservés.

Studiocanal et Les Acacias présentent

JACQUES
BECKER

LES FILMS
NOIRS

CASQUE D'OR
TOUCHEZ PAS AU GRISBI
LE TROU
VERSION RESTAURÉE 4K

AU CINÉMA À PARTIR DU 19 AVRIL 2017

DISTRIBUTION

Les Acacias

Tel. : 01 56 69 29 30

acaciasfilms@orange.fr

PRESSE

Etienne Lerbret

Tél. : 01 53 75 17 07

etiennelerbret@orange.fr

Photos et dossier de presse téléchargeables sur www.acaciasfilms.com

CASQUE D'OR



© 1952 STUDIOCANAL

SYNOPSIS

Les apaches de la bande à Leca, des voyous qui hantent le quartier de Belleville, ont investi avec leurs femmes une guinguette du bord de Marne, à Joinville-le-Pont. Marie, une prostituée surnommée Casque d'or en raison de son étincelante chevelure blonde, s'est fâchée avec son amant du moment, le distingué Roland. Surgit alors Raymond, accompagné de son ami d'enfance, Manda, un ancien apache reconverti en charpentier sérieux et convaincu. Entre la belle et le charpentier, le coup de foudre est immédiat. Une passion destructrice, sur fond de rivalité au sein du gang, unit les deux amants...

SUR LE FILM

Au départ, Becker est méfiant à l'égard du sujet car il n'aime pas beaucoup les histoires de malfaiteurs, ni celles de crime. Elles revêtent un caractère singulier qui s'oppose à la description de la vie quotidienne que le cinéaste filme depuis la fin de la guerre : « *Le crime est exceptionnel et l'exception ne m'intéresse pas !* » C'est pourquoi dans *Casque d'or*, les truands sont montrés comme des hommes ordinaires. En revanche, il est sensible à l'aspect « pictural » Belle Époque de cette histoire : « *J'ai voulu mettre l'équivalent des anciennes images en couleurs du Petit Illustré qui paraissait au temps de notre enfance : on y voyait des agents en pèlerine noire arrêter un criminel dans les rues parisiennes. Pourtant, j'ai évité autant que possible le genre 1900, sauf dans le personnage antipathique de Leca. J'ai voulu que mes acteurs aient l'air de vivre à l'époque du film et ne soient pas costumés [...].*¹ »

Avec son décorateur Jean d'Eaubonne et Mayo, le dessinateur des costumes, le cinéaste reconstitue ce Paris « fin de siècle » en studio, à Billancourt. Il tourne certaines séquences à Belleville (l'actuel XXème arrondissement) pour représenter les quartiers populaires ainsi qu'à Annet-sur Marne pour les scènes au bord de

¹ Entretien du cinéaste avec Georges Sadoul, *Les Lettres françaises*, 10 avril 1952.

l'eau, lesquelles rappellent d'ailleurs *Partie de campagne* de Renoir sur lequel le jeune Becker était assistant. Le tournage se déroule pendant l'automne 1951, dans une bonne ambiance. Le cinéaste s'entend bien avec ses acteurs, notamment Simone Signoret qui refuse pourtant une première fois de quitter Yves Montand pour tourner le film : « *Jacques me dit : "Tu as bien raison, on n'a qu'une vie; une histoire d'amour, ça se soigne tous les jours comme une plante" [...]. Et il cite deux noms de filles pour me remplacer [...]. Le lendemain, j'ai pris le train [...] et je suis rentrée pour faire le film [...]. Je pourrais vous raconter pendant des heures comment ce film a été fait dans l'amour, la joie, l'amitié et l'humour [...]. Jacques avait dégotté pour les extérieurs un café hôtel dans lequel nous habitons, lui, Annette Wademant, Serge Reggiani et moi [...] dans des chambres qui n'avaient pas l'eau courante [...] et qui donnaient sur un jardinet au bout duquel se trouvaient les « commodités ». Le reste de la troupe était logée dans un vrai hôtel. Cette idée nous sembla saugrenue pendant vingt-quatre heures, mais lumineuse dès que nous eûmes endossé nos costumes [...]² » Anecdote qui révèle aussi cette attention de Becker à mettre ses acteurs en situation.*

La place particulière qu'occupe *Casque d'or* dans l'œuvre de Becker tient au fait qu'il synthétise à la fois les acquis de cette période libératoire de sa filmographie, tout en réintroduisant certaines caractéristiques du cinéma classique. Le choix de réaliser un film qui se déroule à la Belle Époque est un des premiers signes de ce rapprochement avec le classicisme cinématographique de l'après-guerre, très friand de ces époques passées, et qui différencie assez nettement *Casque d'or* des comédies contemporaines que Becker tourne depuis 1946.

C'est aussi un sujet plus dense, à la tonalité plus grave : une passion amoureuse finissant dans la tragédie. Comme pendant sa période « classique », de *Dernier Atout* à *Falbalas*, le cinéaste fait à nouveau mourir ses personnages : Manda (Serge Reggiani), Leca (Claude Dauphin), Raymond (Raymond Bussières)... De plus, il fait appel à un scénariste professionnel reconnu : Jacques Companeex (*Les Bas-Fonds* de Renoir, *L'Alibi* et *La Maison du Maltais*, tous deux de Pierre Chenal...) qui n'a pas le même profil que les jeunes collaboratrices (Françoise Giroud, Annette Wademant) avec lesquelles Becker a travaillé pour ses « films de couple ». Même si Companeex n'intervient que dans la dernière partie du scénario (que le cinéaste n'arrivait pas à terminer), son apport est cependant décisif :

« *C'est lui qui a imaginé l'arrestation de Bussières machinée par Leca pour aboutir à la situation de Manda se livrant aux flics pour faire libérer son ami³.* » L'histoire est d'ailleurs construite selon une progression dramatique plus classique que dans les précédents : les rebondissements y sont notamment plus nombreux (rixes mortelle, arrestation, emprisonnement, exécution capitale).

Pour incarner les principaux personnages de son film, Becker rompt là encore avec une méthode qui semblait prédominer depuis *Antoine et Antoinette*. À la place d'acteurs inconnus ou débutants, il choisit des comédiens plus confirmés comme Serge Reggiani, Simone Signoret, Claude Dauphin et Raymond Bussières. Et les « éternels » seconds rôles beckeriens Gaston Modot, Yette Lucas...

Mais *Casque d'or* n'est pas qu'un film classique de plus. Son intérêt est aussi de se libérer, avant l'heure, des contraintes qui pèsent toujours sur le cinéma de l'époque, par exemple en privilégiant, dans un film « criminel », les temps morts qui interrompent l'action (la longue séquence à la campagne où l'on voit Marie et Manda se promener amoureusement dans la forêt, au village)... De même, Becker évite les scènes « dramatiques » attendues dans ce genre de film (le meurtre d'Anatole par la bande à Leca n'est pas montré, ni le casse du Crédit Lyonnais dont l'argent est partagé au début du film) ou les tourne différemment, sans violence excessive, (le plan sur la main de Roland, pendant le combat mortel avec Manda, qui caresse doucement le visage de ce dernier avant de s'immobiliser définitivement). Chez Becker, les personnages se définissent davantage par ce qu'ils *sont* que par ce qu'ils *font*.

C'est avec le même souci d'épurer sa mise en scène, que le réalisateur filme les scènes d'émotion avec une économie de moyens qui redouble leur effet au lieu de les noyer sous des flots de sentimentalité. Nulle déclaration d'amour alambiquée pour signaler le « coup de foudre » entre Manda et Marie mais un simple échange de regard au cours d'une valse. Nul comportement hystérico-lacrymal de Marie quand elle voit la tête de son

² Simone Signoret, *La nostalgie n'est plus ce qu'elle était*, Le Seuil, 1975.

³ Entretien de Jacques Becker aux *Cahiers du Cinéma*, février 1954.



© 1952 STUDIOCANAL

amant tomber dans le panier à la fin du film mais des yeux figés par la douleur et un visage qui se penche doucement au son du *Temps des cerises* (le peuple est encore une fois vaincu) pendant que défile sous nos yeux l'image de la valse des deux amants qui aurait pu se prolonger si Leca (représentant de la petite bourgeoisie) n'avait dénoncé Raymond à la police.

Dans le même esprit toujours, Becker fuit les « mots d'auteur » qu'affectionnent les scénaristes de la IV^{ème} République. Pas d'effet littéraire dans les répliques de *Casque d'or* mais une parole sobre, juste, conforme à l'image des personnages. Reggiani, par exemple, parle très peu : tout passe par ses gestes ou son regard. Le cinéaste s'en explique avec lucidité :

« *Jamais les scénaristes dialoguistes n'auraient eu l'idée de se contenter de cela; mais s'ils dialoguaient les scènes en les découpant directement [...] ils ne pourraient plus prolonger à loisir le dialogue tels qu'ils aiment le faire. Quand on fait de la mise en scène, on dialogue peu parce qu'on cherche à donner le plus de vie et de vérité possible à la scène et au jeu.* » On comprend aisément combien cette déclaration de Becker en février 1954 devait plaire aux futurs cinéastes de la Nouvelle Vague qui l'interrogeaient alors : Jacques Rivette et surtout François Truffaut, dont le fameux article « *Une certaine tendance du cinéma français* » venait de paraître un mois plus tôt.

Casque d'or reprend enfin tous les thèmes récurrents du cinéaste. On y retrouve les configurations habituelles de personnages : le couple dans sa version passionnelle (Marie-Manda) et le groupe (la bande à Leca) avec ses contradictions internes : l'amitié de Raymond pour Manda et son appartenance à la bande à Leca, l'amour de Marie pour Manda contre son souteneur... Le film est aussi un hymne à l'amitié masculine (Manda se dénonce pour sauver Raymond de la guillotine) et, surtout, un des plus beaux portraits de femme dans le cinéma français de cette époque. Grâce à l'interprétation éclatante de Simone Signoret, *Casque d'or* représente d'abord un personnage de femme libre, insoumise, qui brave tous les interdits sociaux, sexuels et moraux pour vivre jusqu'au bout sa passion amoureuse : c'est elle qui « drague » Manda, défie son souteneur et le chef de la bande, organise l'évasion de son amant. Il faudra attendre l'arrivée des jeunes cinéastes à la fin des années 1950 pour retrouver des personnages féminins d'une telle liberté.

Claude Naumann, *Jacques Becker*, Bibliothèque du Film, Durante éditeur, 2001

FICHE ARTISTIQUE

Marie, dite Casque d'or	Simone Signoret
Georges Manda	Serge Reggiani
Félix Leca	Claude Dauphin
Raymond	Raymond Bussières
Danard	Gaston Modot
Léonie Danard	Loleh Bellon
Ponsard	Paul Azaïs

FICHE TECHNIQUE

Réalisation	Jacques Becker
Scénario	Jacques Becker et Jacques Companeez
Photographie	Robert Le Febvre
Son	Antoine Petitjean
Montage	Marguerite Renoir
Décor	Jean d'Eaubonne
Musique	Georges Van Parys
Assistants réalisateurs	Marcel Camus, Michel Clément
Costumes	Georgette Fillon, dessinés par Mayo
Directeur de production	Henri Baum
Sociétés de production	Speva-Films, Paris-Films Production
Producteurs	Robert et Raymond Hakim

TOUCHEZ PAS AU GRISBI



© 1954 STUDIOCANAL - TF1 DA - Antares Films - Tous droits réservés

SYNOPSIS

Max et Henri Ducros dit Riton sont deux truands associés depuis vingt ans. Ils viennent de faire un « coup fumant », le vol de 50 millions en lingots. Riton parle un jour du magot à sa petite amie, qui en parle à Angelo Fraisier, un bandit rival. Après une tentative ratée d'enlever Max pour obtenir de lui l'endroit où est caché l'or, Angelo enlève Riton et propose de le libérer en échange du trésor.

SUR LE FILM

Lorsque le cinéaste lit en 1953 le roman d'Albert Simonin, gros succès de la Série Noire, il y voit aussitôt un sujet susceptible d'intéresser le public. Il faut dire que Becker a été très impressionné par la réussite de son ami Clouzot : *Le Salaire de la peur* obtient la Palme d'or en 1953. Et le cinéaste se dit qu'il doit être capable, lui aussi, de retrouver les faveurs des spectateurs et, par voie de conséquence, cette confiance des producteurs qui s'est émoussée depuis l'échec commercial de ses deux derniers films. Il contacte donc Simonin pour lui proposer d'écrire avec lui et son scénariste habituel (Maurice Griffe) une adaptation de son livre. L'écrivain accepte et encourage même le cinéaste à s'éloigner du texte original : « *Pendant le travail d'adaptation, c'est lui qui tenait le moins à respecter son bouquin*¹. » Becker enlève donc du scénario les répliques argotiques du livre et choisit d'approfondir l'étude de caractère des deux personnages masculins principaux (Max et Riton) au détriment de l'action, privilégiée dans ce genre de film. Becker utilise en effet l'argument prétexte d'un affrontement entre deux bandes rivales (celle de Max et celle d'Angelo) pour traiter surtout d'une amitié entre deux truands vieillissants (Max et Riton) brisée par la trahison d'un tiers : Angelo.

Touchez pas au grisbi est le fruit d'une de ces nombreuses coproductions franco-italiennes qui fleurissent dans les années 1950, en l'occurrence Del Duca Films (Paris) et Antares Films (Rome), dans lesquelles on retrouve évidemment des acteurs italiens : Angelo Dessy, Vittorio Sanipoli et surtout, interprétant le personnage d'Angelo, un certain Lino Borrini, organisateur de combats de boxe qui interprète pour la première fois de sa vie un rôle au cinéma. Celui-ci continuera sa carrière sous le pseudonyme plus connu de Lino Ventura.

¹ Entretien de Jacques Becker aux *Cahiers du Cinéma*, février 1954.



© 1954 STUDIOCANAL - TF1 DA - Antares Films - Tous droits réservés

Pour le choix des deux acteurs principaux, Becker hésite longuement. Il pense d'abord à Daniel Gélin pour le rôle de Max. Mais l'acteur, avec qui il travaille depuis 1949, refuse. Il pense aussi à François Périer, avant de comprendre progressivement que le personnage de Max, tel qu'il est conçu, nécessite un interprète plus âgé. On lui conseille alors Gabin qui est sous contrat pour deux films avec Del Duca, la maison de production de *Touchez pas au grisbi*. Le cinéaste éprouve d'abord une certaine réticence vis-à-vis de l'acteur qu'il connaît bien et qu'il apprécie depuis *Les Bas-Fonds* et *La Grande Illusion*, mais qui incarne pour Becker une période révolue du cinéma français. Le comédien n'a pas « retrouvé » son public d'avant-guerre depuis son retour des États-Unis. Becker finit tout de même par faire lire le scénario à Gabin, qui accepte aussitôt le rôle.

Le cinéaste comprend alors tout le parti qu'il va pouvoir tirer de l'image vieillissante de l'acteur, aux cheveux grisonnants. Le film va devenir aussi une réflexion sur les premiers stigmates de l'âge (les lunettes pour lire, la peau du cou qui se détend, les poches sous les yeux, une certaine lassitude sexuelle...) : tout ce que *Touchez pas au grisbi* n'aurait pu être avec des acteurs plus jeunes comme Périer ou Gélin. Il y a probablement aussi dans cette hésitation à propos de Gabin une dimension autobiographique que le cinéaste ne souhaitait pas d'emblée et qui apparaît inévitablement avec un acteur proche de l'âge du réalisateur. Becker est né en 1906, Gabin en 1904...(…)

Si le film est resté en bonne place dans la mémoire des cinéphiles, c'est évidemment moins pour ce qui relève proprement du film de genre que ce par quoi il s'en éloigne ou s'en différencie. Malgré son souhait de retrouver le public, Becker n'oublie pas pour autant d'affirmer son style. S'il respecte, notamment dans l'épilogue, les impératifs du film de gangsters (il y a effectivement une poursuite en voiture entre deux bandes rivales, des coups de mitraillette, des morts...), la première moitié du récit montre qu'il s'intéresse surtout à décrire, comme à l'habitude, ses personnages dans leur quotidien : les repas au restaurant Bouche, les soirées dans les cabarets de Pigalle... Quand le film commence, le vol du « grisbi » est d'ailleurs terminé. On retrouve encore ici cette volonté du cinéaste de s'éloigner des conventions narratives habituelles et des effets de dramatisation caractéristiques du genre, au profit de ces scènes où les personnages existent en dehors de l'action. Marc Maurette raconte justement comment il avait été surpris de l'audace avec laquelle Becker brise le rythme trépidant du film d'action classique en insérant une séquence (qui n'est pas dans le livre) où Max, apprenant l'enlèvement de Riton, passe toute une après-midi au lit avec une jeune Américaine au lieu de partir immédiatement à la recherche de son ami².

Cette distance à l'égard des principes de la narration classique se retrouve également dans cette façon de confronter ses personnages au Temps en filmant, au plus près de leur durée réelle, leurs gestes, mouvements ou actions. D'où le refus des ellipses trop longues. *Touchez pas au grisbi*, comme beaucoup d'autres films du cinéaste, se déroule en effet sur deux nuits. Chez Becker, il n'est pas question de franchir allègrement les années comme dans de nombreux films des années cinquante par un simple ajout de teinture grise sur les cheveux. Le Temps est là, palpable et incontournable.(…)

² Entretien avec Claude Naumann, décembre 1990.

Le réalisateur cherche donc à désacraliser l'image du gangster classique, habituellement suractif, dormant peu, toujours prêt à courir vers une autre aventure. Dans *Touchez pas au grisbi*, c'est effectivement l'inverse : Max apparaît comme un truand plutôt vieillissant, fatigué et las : « *Après minuit, j'ai l'impression de faire des heures supplémentaires* », dit-il à son ami Riton qui, lui, veut toujours correspondre au mythe du séducteur noctambule avant que son ami ne lui enlève ses illusions. La scène du miroir où Max montre à Riton les signes de leur vieillissement respectif est très significative de cette démythification du héros et, par voie de conséquence, une description assez juste de Jean Gabin, star des années trente en déclin. Becker a eu là l'intelligence d'exploiter cinématographiquement ce que l'acteur était devenu en 1954 : un quinquagénaire grisonnant et empâté. Et ce, au lieu de vouloir perpétuer indéfiniment l'image du jeune héros tragique de *Quai des Brumes* et du *Jour se lève*. En faisant admettre aux spectateurs nostalgiques du Gabin d'avant-guerre que celui-ci, comme tout le monde, a vieilli, Becker ouvre la voie aux rôles de patriarche que le comédien tiendra avec succès jusqu'à sa mort.

Dans cette volonté de désacraliser l'archétype du gangster, Becker franchit encore une étape supplémentaire lorsqu'il ose mettre à mal l'image de la virilité masculine, habituellement associée à ce genre de personnage. C'est ainsi que Max avoue à Riton sa lassitude sexuelle à propos de Josy et Lola : « *Et puis après faudra se les farcir [...] et j'ai pas envie, je suis fatigué.* » Si le succès de *Touchez pas au grisbi* est à l'origine d'un nouveau genre, le polar à la française (sortiront les années suivantes: *Du rififi chez les hommes* de Jules Dassin, *Razzia sur la schnouf* de Henri Decoin...), rares seront les films qui oseront briser de la sorte l'image traditionnelle du truand. (...)

Quand *Touchez pas au grisbi* sort sur les écrans en mars 1954, le film remporte un succès public comme le cinéaste n'en avait plus connu depuis *Goupi Mains Rouges*. Jean Gabin reçoit le prix d'interprétation au Festival de Venise. La presse est également enthousiaste, même si le critique Georges Sadoul regrette toujours que Becker ait abandonné le Paris populaire d'*Antoine et Antoinette*. Un mois auparavant, en février 1954, Jacques Becker était consacré «auteur» de cinéma par Jacques Rivette et François Truffaut qui inauguraient avec lui le premier des grands entretiens au magnétophone publiés dans *les Cahiers du cinéma*.

Claude Naumann, op. cit.

FICHE ARTISTIQUE

Max	Jean Gabin (Coupe Volpi pour la meilleure interprétation masculine Mostra de Venise 1954)
Riton	René Dary
Josy	Jeanne Moreau
Lola	Dora Doll
Pierrot	Paul Frankeur
Angelo	Lino Ventura
Huguette	Delia Scala

FICHE TECHNIQUE

Réalisation	Jacques Becker
Scénario	Jacques Becker, Maurice Griffe et Albert Simonin d'après son roman, éd. Gallimard
Photographie	Pierre Montazel
Son	Jacques Lebreton
Montage	Marguerite Renoir
Décor	Jean d'Eaubonne
Musique	Jean Wiener
Assistants réalisateur	Marc Maurette, Jean-François Hauduroy, Jean Becker
Directeur de production	Léon Carré
Sociétés de production	Del Duca Films (Paris) Antarès Films (Rome)
Producteur	Robert Dorfmann

1954 - France / Italie - 1h37 - Noir et blanc - 1.37 - Mono

LE TROU



© 1960 STUDIOCANAL - Magic Film S.P.A

SYNOPSIS

Paris, prison de la Santé, 1947. Pour cause de travaux, Claude Gaspard est transféré dans une nouvelle cellule. Il y a là quatre prévenus : Roland, Manu, Geo et Monseigneur. Quatre amis qui le voient arriver d'un mauvais œil. Pour cause : ils ont projeté de s'évader en creusant un trou dans leur cellule.

SUR LE FILM

Après *Montparnasse 19*, Becker se sent dans une impasse artistique et décide de se libérer des contraintes commerciales qu'il accepte depuis 1954. « *Je n'ai plus envie de dépenser ou de faire dépenser des sommes énormes. Mon prochain film, je voudrais qu'il soit économique. Je suis persuadé que l'on peut tourner en peu de temps, dans des décors simples, avec des acteurs inconnus, des choses épatantes* », déclare-t-il en avril 1958¹. On croirait lire un manifeste pour la Nouvelle Vague avant même que celle-ci n'arrive réellement sur les écrans, l'année suivante. Toujours dans le même entretien, il poursuit : « *Je pense au Trou de José Giovanni. C'est un bouquin remarquable tiré d'un fait divers qui m'avait frappé à l'époque. Ce qui me plaît, c'est la manière dont l'affaire se dénoue. Ce n'est absolument pas conventionnel.* » Le contexte cinématographique de cette fin des années 1950 est en train de changer et Becker le sait, lui qui est resté très cinéphile et qui préside, depuis 1956, la Fédération française des ciné-clubs. Claude Chabrol vient de tourner *Le Beau Serge* pendant l'hiver 1957-1958 avec un petit budget, bientôt suivi par Truffaut qui commence *Les quatre cents coups* en novembre 1958. Quand Becker commence le tournage du *Trou* en juillet 1959, les premiers longs-métrages de Chabrol, Truffaut, Resnais sont donc sortis sur les écrans. Et à la différence de certains confrères inquiets, Becker les soutiendra immédiatement. (...)

Becker n'est évidemment pas un cinéaste de la Nouvelle Vague, ni par l'âge (il a alors plus de 50 ans et 12 films à son actif), ni par le style. Mais ce nouvel environnement cinématographique, propice à de nouvelles expériences, a probablement renforcé son désir d'émancipation vis-à-vis du cinéma commercial dominant. Alors qu'il vient de signer un contrat avec Émile Natan pour tourner *les Trois Mousquetaires* (c'est la troisième fois que Becker envisage d'adapter Alexandre Dumas), il prend le risque de suspendre ce projet « grand public » pour adapter le nouveau roman de José Giovanni. C'est le récit d'une évasion ratée, inspirée d'un fait réel qui s'est déroulé en 1947, à la prison de la Santé. Giovanni, lui-même condamné à mort puis gracié, a puisé dans sa propre expérience (Manu dans le livre et dans le film) pour décrire la vie quotidienne du milieu carcéral.(...)

¹ Entretien avec Claude de Givray, Arts, Avril 1958.

Le cinéaste va remanier le livre en développant considérablement le personnage du traître « Gaspard » (Willman dans le livre) au détriment de Manu, ce qui déplaît à José Giovanni qui aurait préféré valoriser ce dernier personnage. Mais Becker tient absolument à traiter son thème de prédilection : la trahison : « *S'il n'y avait pas eu ce problème, je n'aurais pas tourné le film. Ce qui est passionnant, c'est de voir comment cette entreprise très adroite est réduite à néant par quelqu'un [...] qui participe jusqu'au bout et finalement trahit*². »

Ce personnage du traître, aux résonances à la fois socio-historiques (la Collaboration) et religieuses (Judas), qui fait basculer l'aventure collective et fraternelle dans la tragédie, est omniprésent dans l'œuvre de Becker. Tonkin dans *Goupi Mains Rouges*, Leca dans *Casque d'or* et Angelo dans *Touchez pas au grisbi*. Mais à la différence des traîtres de ses films précédents, tous plus ou moins présentés sous un aspect négatif, Becker surprend le spectateur en faisant de Gaspard un personnage plutôt sympathique jusqu'au coup de théâtre final.

Pendant la préparation du film, Becker rencontre un des protagonistes réels de l'histoire, Jean Kéraudy, qu'il interroge longuement sur la vie en prison et sur sa tentative d'évasion de la Santé en 1947 afin d'assurer à son film la plus grande véracité possible. Il pousse même ce désir jusqu'à lui demander d'incarner son propre rôle dans le film (Roland). Le cinéaste décide de prendre également des inconnus pour interpréter les quatre autres prisonniers afin de préserver une certaine homogénéité dans le jeu, une authenticité aussi, que des tics professionnels auraient, selon lui, faussées : « *Où, dans quel théâtre ou dans quel cours d'art dramatique, trouverais-je des personnages plus vrais que ceux-là ?* », déclare-t-il à Jean Wagner qui réalise un reportage sur le tournage du film. On reconnaît là un parallèle avec les méthodes de son ami Bresson dont *Un condamné à mort s'est échappé*, sorti en 1956, est une des sources d'inspiration évidente du dernier film de Becker, même si le propos est différent. La démarche est plus « métaphysique » et individuelle dans le premier, plus collective et « réaliste » dans le second. (...)

Mais le tournage est très éprouvant. D'une part, Becker est malade. Il souffre d'insuffisance hépatique et de problèmes cardiaques. Son fils et sa fille se souviennent qu'il fallut le remonter plusieurs fois des sous-sols du fort d'Ivry, victime de malaises. Quelques plans du film, notamment des galeries souterraines, sont d'ailleurs tournés par le fils quand le père est alité, mais toujours en suivant scrupuleusement les conseils de ce dernier. D'autre part, les exigences de Becker sont immenses, d'abord avec ses comédiens amateurs à qui il demande sans cesse de recommencer leurs scènes, ensuite avec l'équipe technique. (...)

Becker sort épuisé du tournage en octobre 1959. Il réussit tout de même à monter le film avec Marguerite Renoir et Geneviève Vaury. Il décède le 21 février 1960, sans avoir terminé le mixage. C'est son fils qui le réalise avec l'illustrateur sonore Philippe Arthuys.

Claude Naumann, op. cit.

² Entretien de Jacques Becker avec Jean Douchet, *Arts*, septembre 1959.

Il avait cinquante-deux ans quand sa maîtrise, sa maturité, lui dictèrent de faire un film immense, où tous les aspects essentiels de l'homme allaient être traités : la dignité, le courage, la fraternité, l'intelligence, la noblesse, le respect et la honte. Il n'existe que deux cadres pour une telle aventure : la guerre et la prison - je m'en excuse auprès des dames (que j'aime beaucoup) - parce que, dans ces deux circonstances seulement, l'homme est sans femme, même s'il y pense sans cesse et qu'il ne peut se sublimer qu'en dehors de ses désirs, de sa libido et de ses complexes. [...] Combien faudrait-il de pages pour énumérer les merveilles de ce chef-d'œuvre, de ce film que je considère - et là je pèse bien attentivement mes mots - comme le plus grand film français de tous les temps ?

Jean-Pierre Melville, *Cahiers du Cinéma*, n°107, mai 1960

FICHE ARTISTIQUE

Claude Gaspard	Marc Michel
Roland Darban	Jean Kéraudy
Manu	Philippe Leroy
Monseigneur	Raymond Meunier
Jo	Michel Constantin
Bouboule	Eddy Rasimi
Nicole	Catherine Spaak

FICHE TECHNIQUE

Réalisation	Jacques Becker
Scénario	Jacques Becker, José Giovanni, Jean Aurel d'après le roman de José Giovanni , éd. Gallimard
Photographie	Ghislain Cloquet
Son	Pierre Calvet
Montage	Marguerite Renoir
Décor	Rino Modellini
Illustrateur sonore	Philippe Arthuys
Assistant réalisateur	Jean Becker
Directeurs de production	Georges Charlot, Jean Mottet
Production	Play Art, Filmsonor (Paris) Titanus (Rome)
Producteur	Serge Silberman

1960 - France / Italie - 2H12 - Noir et blanc - 1.66 - Mono

UNE RESTAURATION STUDIOCANAL RÉALISÉE PAR MIKROS IMAGE.

Un scan en 4K du négatif original a été réalisé ainsi qu'une conformation complète du film en 4K.



**ET ÉGALEMENT RÉTROSPECTIVE JACQUES BECKER
DU 5 AU 29 AVRIL
À LA CINÉMATHEQUE FRANÇAISE**

Attachée de presse **Élodie DUFOUR**
Tél : 01 71 19 33 65 / 06 86 83 65 00
e.dufour@cinematheque.fr
