

JERRY SCHATZBERG

L'Ami retrouvé



L'AVANT FILM

L'affiche	1
Recoller les morceaux	
Réalisateur & Genèse	2
Jerry Schatzberg : « <i>L'artificiel ne m'intéresse pas.</i> »	
Acteurs	4

LE FILM

Analyse du scénario	5
La troisième intrigue	
Découpage séquentiel	7
Personnages	8
Consciences de classes et d'identités	
Mise en scène & Signification	10
Être un « vrai » juge ?	
Analyse d'une séquence	14
Ultime complicité	
Bande-son	16
Les échos du passé	

AUTOUR DU FILM

1932, l'agonie de la république de Weimar	17
L'antisémitisme : ignorances et préjugés	18
Mon premier ami...	19
Bibliographie & Petites infos	20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : www.lux-valence.com/image
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre National du Cinéma et de l'Image Animée.

Photos de *L'Ami retrouvé* : TF1 International, Acacias, Tamasa.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E.

3 rue de l'Industrie – B.P. 1725112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication : Idoine production,

8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris

idoineproduction@gmail.com

Achevé d'imprimer : décembre 2010

SYNOPSIS

En 1988, à New York, Henry Strauss, malgré la réussite de sa vie professionnelle, est préoccupé, tandis que des images traversent par instants l'écran ou son cerveau. Il décide de se rendre dans sa ville natale, Stuttgart, pour régler une affaire personnelle. Il y cherche le Karl Alexander Gymnasium, détruit par la guerre, et explore des objets chez un garde-meuble, dont on comprendra qu'ils appartenaient à ses parents. Une pièce de monnaie ancienne le plonge dans une évocation de l'année 1932, quand il s'appelait Hans. Lorsque débarque le jeune comte Konrad von Lohenburg, âgé comme lui de seize ans, descendant d'une vieille famille aristocratique, Hans décide de s'en faire un ami. Ils partagent le même intérêt pour les monnaies anciennes, la littérature, les promenades dans la Forêt-Noire et deviennent inséparables. Le Dr et Mme Strauss font bon accueil à Konrad que leur fils invite à voir sa chambre, mais le jeune comte n'introduit que tardivement son ami dans l'imposante demeure des Lohenburg et en l'absence de ses parents. Dans les rues, les élections législatives se préparent et on remarque particulièrement la présence de nazis parfois violents. Gertrud von Zeilarn, cousine de Konrad, les apprécie et manifeste clairement son antisémitisme. À l'opéra, accompagnant ses parents, Konrad affecte de ne pas reconnaître Hans. Il explique ensuite à ce dernier que sa mère hait les Juifs. Ils promettent de rester amis, mais les nazis gagnent les élections de l'été et le climat change. À la rentrée, le nouveau professeur d'histoire se révèle nazi et certains élèves ne cachent plus à Hans leur antisémitisme. Les parents de Hans décident d'envoyer leur fils à New York. Lorsqu'ils se voient pour la dernière fois, Konrad révèle à son ami sa foi en Hitler. Les parents Strauss se suicident.

En 1988, la maison des Lohenburg a été transformée en centre d'impôts, la comtesse von Zeilarn refuse de parler de Konrad. Henry découvre avec émotion la tombe de ses parents et, au nouveau Karl Alexander Gymnasium, il apprend que Konrad a été impliqué dans le complot contre Hitler et exécuté.

L'AFFICHE

Recoller les morceaux

Frappe d'abord l'immense déchirure verticale qu'il faut imaginer à l'échelle d'une architecture urbaine. Comme une lézarde qui affecterait le mur sur lequel elle a été collée, suite à un séisme... Pourtant, c'est l'affiche et non la muraille qui a ainsi été violentée.

Et puis non : la déchirure n'affecte que sa partie centrale, une image noir et blanc sur fond grisâtre qui se détache (cadre dans le cadre) sur le fond vert foncé de l'affiche elle-même.

Cette image centrale nous raconte une histoire simple : deux adolescents (Konrad et Hans dans le film) se serrent la main (rappel non littéral de moments réitératifs du film). L'image à la fois les réunit (la poignée de main) et les sépare (la coupure). La haute taille, le maintien et les vêtements de meilleure coupe de Konrad, à gauche, l'opposent à Hans, dont la bouche entrouverte et le regard dénotent une admiration mêlée d'inquiétude. Il semble retenir un cartable à l'allure de cabas qui l'entraîne vers le bas, hors de l'image.

Ce déséquilibre psychologique et social est renforcé par le décalage vertical entre les deux parties de l'image, en défaveur de Hans. En lettres rouges, renvoyant à la force des sentiments comme à une blessure, l'enjeu du film : « *L'amitié peut-elle résister à la folie des hommes ?* » Regards et mains renvoient à l'amitié, mais la brisure de l'image casse et décale le titre du film (en rouge également) : scindant le second terme en « re »-« trouvé », l'amitié « trouvée », brisée et « re-trouvée » *in fine*. La fente verticale illustre, elle, la « folie des hommes ». Ses bords ne coïncident pas, laissant entendre la difficulté de « recoller les morceaux ». Ils se rejoignent parfois (titre, centre) sans y parvenir. Un liseré blanc (support papier) interdit d'effacer l'acte de violence ou la couleur verte du fond de l'affiche renvoie aux uniformes allemands, seule évocation indirecte du contexte.



Le noir et blanc de cette image sur ce fond de couleur uniforme nous fait en dernier ressort prendre conscience du fait qu'il s'agit bien d'une image, comme une vieille photo retrouvée, que l'on tente avec plus ou moins de bonheur, de nostalgie et de souffrance de recoller, à la façon des souvenirs de Henry Strauss.

PISTES DE TRAVAIL

- La première chose généralement remarquée à propos de cette affiche en est la déchirure verticale. On peut évidemment la mettre en relation avec le titre original du film, **Reunion**, et le point capital du récit, la rupture entre Hans et Konrad.
- D'autres éléments moins visibles sont à faire découvrir : le cadre dans le cadre (ou affiche dans l'affiche), la quasi absence de couleurs (entre noir et blanc et sépia) de l'image, le rouge du titre et de la phrase-slogan, le décalage entre les deux parties (et entre les deux personnages), le débordement de l'image par le sac de Hans, etc.

RÉALISATEUR GENÈSE

Jerry Schatzberg : « *L'artificiel ne m'intéresse pas.* »

Filmographie sélective

Réalisations

- 1970 *Puzzle of a Downfall Child*
(Portrait d'une enfant déchue)
[+sujet]
- 1971 *The Panic in Needle Park*
(Panique à Needle Park)
- 1973 *Scarecrow* (L'Épouvantail)
- 1976 *Dandy the All-American Girl*
[ou *Sweet Revenge*] (Vol à la tire)
- 1979 *The Seduction of Joe Tynan*
(La Vie privée d'un sénateur)
- 1980 *Honeysuckle Rose* (Show-Bus)
- 1984 *Misunderstood* (Besoin d'amour)
- 1984 *No Small Affair*
- 1987 *Street Smart* (La Rue)
- 1988 *Clinton and Nadine* (TV)
- 1989 *Reunion* (L'Ami retrouvé)
- 1995 *Lumière et compagnie*
[un épisode]
- 2000 *The Day the Ponies Come Back*
[+ scénario]
- 2003 *A Decade Under the Influence*
(2003) [lui-même]
- 2005 *No Direction Home : Bob Dylan*
[photographe]

Acteur ou apparitions

- 2000 *Bravo Profiles : Gene Hackman*
Épisode TV [lui-même]
- 2006 *Wanderlust* (TV) [lui-même]
- 2007 *Dominick Dunne in Search of Justice* (Dominick Dunne -
Les crimes de la jet set) (TV)
[lui-même]
- 2008 *Les Derniers révoltés d'Hollywood*
[lui-même]
- 2009 *Nouvelle vague vue d'ailleurs*
(TV) [lui-même]



Au tout début des années 70, le cinéma américain est en pleine mutation. Seuls quelques critiques décèlent à travers deux films la naissance d'un cinéaste majeur¹. *Portrait d'une enfant déchue* (1970) est bien le « portrait » d'une cover-girl en proie à une profonde dépression, mais c'est surtout, à la façon de *Citizen Kane*, un « puzzle » : celui que tente de reconstituer Lou Andreas Sand (Faye Dunaway) répondant aux questions de son ami photographe Aaron (Barry Primus), celui que construit mentalement ce dernier, et enfin la figure que superposera à ces ensembles le film de Schatzberg. Comme *L'Ami retrouvé*, plusieurs films de ce dernier reconstituent un itinéraire, une biographie, une personnalité à partir d'une plongée dans le passé. Comme Lou, les personnages de Schatzberg sont pris au moment où ils se sentent victimes d'un monde par lequel ils ont accepté d'être façonnés et dont ils se sont satisfait jusque-là. Celui de la mode a fait la gloire de Lou, mais l'a réduite à l'état de « mannequin », à la fugacité de l'instant photographique. Aaron comme Schatzberg tentent de lui redonner une « histoire », de l'installer dans la durée...

Au montage complexe et à la subjectivité de *Portrait*, *Panique à Needle Park* (1971), substitue une apparence d'objectivité, mais un rythme fébrile et oppressant reflète l'agitation interne de personnages à la recherche de la « dose » susceptible d'apaiser l'angoisse créée par le « manque ». Bobby (Al Pacino) et Helen (Kitty Winn) ont trouvé une certaine satisfaction dans la drogue, mais ils sont maintenant victimes d'une dialectique de l'illusion (de s'en sortir, de dominer le marché) et de l'addiction. Si Schatzberg s'immerge totalement dans le milieu des drogués en refusant aussi bien d'exalter le romantisme des substances planantes et psychédéliques (*More*, *Easy Rider*...) que la dénonciation de la filière de la drogue et des trafiquants (*French Connection*). Dans aucun de ses films le réalisateur ne prétend détenir la solution, encore moins l'imposer.

Portrait... n'est pas un film superficiel sur le milieu de la mode (façon *Qui êtes-vous Polly Magoo ?*, W. Klein, 1966), il est simplement de plain-pied avec un milieu qui est le sien. Né en 1927 à New York dans le Bronx, Schatzberg était appelé à suivre la carrière familiale dans la fourrure, mais choisit la photographie, métier qu'il exerce durant une quinzaine d'année. Dans les années 60, c'est un photographe de mode coté, entre autres pour *Vogue*, *Esquire*, *McCall's*, *Glamour*, *Life Magazine*,

Cosmopolitan... Ses modèles sont aussi bien Bob Dylan, les Rolling Stones, le Duc de Windsor, que Catherine Deneuve, Claudia Cardinale, Warhol, Polanski, Coppola... Il apprend alors la rigueur du cadre, de la composition, mais surtout à saisir une personnalité, une biographie, dans un visage, une posture. L'émotion immédiate du portrait sera toujours à la base de son cinéma et l'acteur logiquement au centre de ses préoccupations. Il sait donner ce qu'il faut de liberté de mouvements à la mythique Bonnie Parker de *Bonnie and Clyde* (Faye Dunaway), à un Pacino débutant, à un Gene Hackman déjà star...) sans dévier de l'intention initiale. Si le jeu « hyperréaliste »² d'Al Pacino débutant stupéfie, aujourd'hui encore dans *Panique*, celui de Kitty Winn, prix d'interprétation à Cannes, reste magnifique.

L'espace de la marginalité

Avec *L'Épouvantail* (1973), Schatzberg accède à une notoriété internationale, avec une palme d'or cannoise³. Après les espaces « claustrophobiques » des deux films précédents, c'est celui, apparemment ouvert, du *road movie*. Max (Gene Hackman) et Lion (Pacino) sont pris au moment où, en marge du « rêve américain », ils croient pouvoir s'y réintégrer. Un résumé rapide de Frédéric Vitoux annonce *L'Ami retrouvé* : « Un voyage à travers l'Amérique par deux étrangers qui ne reconnaissent plus ce pays. »⁴ Comme *L'Ami*, *L'Épouvantail* est en outre l'histoire d'une amitié, traversée par la hantise de la trahison, trahison qui, au moins sur le mode conjugal, marquera bien des héros à venir de Schatzberg.

Malgré la palme, la présence de Gene Hackman et de Pacino devenu le Michael Corleone du *Parrain*, *L'Épouvantail* n'est pas un succès. Comme ses personnages, Schatzberg va devoir composer avec le système. Progressivement, son image d'« auteur » se ternit. Il n'est en fait à l'origine que d'un seul de ses films, l'idée de *Portrait d'une enfant déçue*. Comme nombre de cinéastes hollywoodiens classiques, il travaille sur des sujets qu'on lui propose. C'est dans les choix ultérieurs qu'il impose son style et son univers : traitement du scénario, choix des acteurs, mise en scène, montage. Son exigence esthétique et morale le conduit fréquemment à des conflits violents avec les producteurs : *Besoin d'amour* (1984), remake de *L'Incompris* de Comencini, est remonté et en partie refilmé par le producteur, Tarak Ben Amar.

Un auteur en désamour

Au désamour dont est victime Schatzberg en France s'ajoute le malentendu. On attend de lui une vision critique de l'*american way of living*. Mais il appartient à une lignée d'immigrés comme John Ford ou Frank Capra. Il tend, de film en film, à s'intégrer aux valeurs profondes de l'Amérique des pionniers, quand ce n'est pas à l'Amérique profonde. Ainsi, il étudie le style et l'esprit de la *country music*, si spécifiquement américaine, pour réaliser *Show-Bus* (1980). *Vol à la tire* (1976), au titre original significatif (*Dandy the All-American Girl*), pouvait encore passer pour une critique du rêve américain : Stockard Channing y est prête à tout pour posséder une Dino Ferrari, signe d'un standing qui la mettrait au-dessus des lois mais elle ne réussit qu'à se mettre « hors-la-loi ». Et on croyait pouvoir attendre de *La Vie privée d'un sénateur* (1979), où Schatzberg quitte l'univers des marginaux, une critique acerbe des mœurs politiques. Mais le film, son plus gros succès, est écrit et interprété par une vedette de séries TV, Alan Alda, et cette plongée dans le compromis politique et conjugal permet la confusion entre le conformisme des personnages et le refus du film d'émettre un jugement moral.

Ce qui n'empêche pas beaucoup de prendre pour une morale le *happy end* classique des films de Schatzberg de cette période, poussé parfois à l'insupportable pour le public d'aujourd'hui. Citant George Orwell qui critiquait Dickens, Jean Loup Bourget parle à juste titre, à propos de *Show-Bus*, de « *happy ending victorien type* », où se retrouve réunie une énorme et chaleureuse famille⁵.



Al Pacino et Gene Hackman dans *L'Épouvantail*



Kitty Winn et Al Pacino dans *Panique à Needle Park*

Genèse de *L'Ami retrouvé*

Malgré le succès de *La Rue* (1987), sorte d'*Hommes du Président* revu par Dashiell Hammett, Schatzberg piétine de nouveau avant de se voir proposer l'adaptation du roman de Fred Uhlman, classique des collègues français mais bien moins connu aux États-Unis. Il s'agit en fait d'une production européenne : France (Vincent Malle), Grande-Bretagne, RFA. C'est le projet d'une productrice française d'envergure internationale, Anne François⁶, qui, après l'accord de Schatzberg, propose à Harold Pinter d'écrire le scénario. Celui-ci avait lu le livre en 1983, sur la suggestion de sa mère de quatre-vingts ans. Si Pinter admirait la forme du livre, il était plus réservé sur les dialogues. Année 1932, cadre du récit d'Uhlman, l'intéressait particulièrement, bien plus que 1933 et la suite : « *C'était ce moment précis où le rideau commençait à descendre sur le monde et sur des millions d'hommes qui allaient mourir.* »

Pinter et Schatzberg⁷ visionnent de nombreux films de ou sur l'époque, lisent journaux, mémoires, histoires du nazisme, « moins pour les utiliser que s'en imprégner » (Schatzberg).

Cinq versions successives du scénario sont écrites entre janvier 1987 et février 1988. Au principe littéraire statique du roman, où Henry évoque ses souvenirs en recevant un courrier du Karl Alexander Gymnasium (chapitre 19), Pinter et Schatzberg substituent le voyage à Stuttgart⁸ : « *Cet homme doit revenir pour déterrer quelque chose.* » Ce retour vers le passé qu'il faut mettre à jour pour (peut-être) le liquider préoccupe les deux hommes : *Portrait* évidemment, *L'Épouvantail*, *The Day the Ponies Come Back* pour Schatzberg, *Le Messenger*, de Joseph Losey, *Trahisons conjugales*, de D. Hugh Jones, ou le *Proust Screenplay*, jamais réalisé par Losey, pour Pinter scénariste. Ils ont également en commun la technique du jeu entre deux univers au moyen

d'éléments au statut flottant : dialogues, images, objets... On croirait ce jeu inspiré du kaléidoscope de **Portrait**, mais il fait l'intérêt de scénarios pinteriens, d'**Accident** (Losey) comme de **La Maîtresse du lieutenant français** (Karel Reisz). L'idée d'écrire le film par l'exécution, proposée par l'écrivain, puis de disséminer des flash(-back et -forward ou indéterminés) est également déterminante à la collaboration entre les deux hommes : au spectateur de découvrir le sens de ces images, de ces phrases suspendues dans le texte du film. « *Laissons plutôt les actions, les objets, les personnages parler pour eux-mêmes* », affirme Pinter. Et Schatzberg se montre ravi de ce scénariste qui « *ne remplit pas la page de gauche* », c'est-à-dire celle qui comporte des éléments de jeu ou techniques, écrivant des dialogues et des indications très dépouillés, laconiques, et lui laissant la possibilité « *d'introduire dans le film les émotions du livre* ».

L'Ami retrouvé est loin d'être un échec commercial, mais il est accueilli de manière plus polie qu'enthousiaste à Cannes. Le dernier film de fiction pour le cinéma de Schatzberg, **The Day the Ponies Come Back** (2000), a connu, lui, une sortie plus que discrète en France sous son titre original plus que sibyllin. Le héros en est un jeune Français (Guillaume Canet) qui se rend à New York pour son travail de spécialiste d'instruments de musique mais en fait pour retrouver son père, ancien jazzman, qui l'a abandonné avec sa mère. Comme **L'Ami retrouvé**, le film est raconté et vu du point de vue du jeune héros. Celui-ci ne découvre pas son propre passé, mais un univers de drogue, de prostitution, de misère dans lequel a vécu son père, et surtout la communauté noire, la violence quotidienne du Bronx. Au

temps de la 3D et des effets spéciaux, la générosité, la positivité que Schatzberg insuffle dans ce monde d'une indicible noirceur prend un aspect désuet. « *L'artificiel ne m'intéresse pas* », affirme-t-il encore en 2001. Ses nouveaux projets de films n'aboutissent pas, mais la passion de la photo demeure. En 2006-2007, il a exposé à Paris une série de photos de Bob Dylan réalisées dans les années 60.

1) Il faut rendre hommage particulièrement à Michel Ciment de la revue *Positif* (voir p. 20) et au réalisateur, importateur, « agitateur » Pierre Rissient.

2) Michel Cieutat et Christian Viviani, *Pacino/DeNiro, regards croisés*, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2006.

3) Ex-aequo avec **La Méprise (The Hiring)**, d'Alan Bridges (G-B).

4) *Positif*, n°151, juin 1973.

5) *Positif*, n° 243, juin 1981.

6) Anne François a produit ou participé au financement, entre autres, de **Trois hommes et un couffin** (C. Serreau, 1985) et **Terminus** (P.W. Glenn, avec J. Hallyday, 1987), puis deux films de P. Braoudé, **Génial, mes parents divorcent !** (1991) et **Neuf mois** (1994), et leurs versions américaines, ainsi que **Le Nom de la Rose**, **Ginger et Fred**, **Ran**, et distribué **Henry V** de K. Brannagh et une rétrospective John Cassavetes.

7) Notons que Schatzberg et Pinter (cf. p. 20) sont tous deux d'origine juive.

8) Dans **Pas de résurrection, s'il vous plaît** (1985), Ullmann conte le séjour dans sa ville natale d'Alsace, d'un Juif qui a quitté l'Allemagne vingt ans plus tôt, après l'arrivée du nazisme. Mais Pinter et Schatzberg n'y font jamais allusion et les emprunts se résumeraient à un lycée, une maison natale et un cimetière familial.

Acteurs

Jason Robards (Henry)

Pour interpréter Henry, Schatzberg songea à Burt Lancaster, Kirk Douglas, Jack Lemmon, et même au cinéaste Elia Kazan. Mais ce dernier avait trop l'air juif, alors qu'il ne l'est pas ! Mais lorsqu'on lui suggéra Jason Robards, il n'hésita plus.

Fils d'un acteur célèbre (Jason Robards Sr.), Jason Robards est né en 1922 à Chicago. Après des études d'art dramatique et une apparition en 1947 dans un court métrage musical, il débute vraiment au cinéma en 1958 avec **Le Voyage** d'Anatole Litvak (1958). Après **Par l'amour possédé** (J. Sturges, 1961) et **Tendre est la nuit** (H. King, 1962), les studios renoncent à en faire un jeune premier. Il peaufine ensuite des rôles de composition (supporting roles) qui lui valent deux oscars (**Les Hommes du Président**, A.J. Pakula, 1976 ; **Julia**, F. Zinnemann, 1977). Au cinéma comme à la télé, il est Al Capone, Dashiell Hammett, Lincoln, Roosevelt, Ulysses Grant, Mark Twain, l'Ivan Denisovitch de Soljenitsyne... En 1989, il est étiqueté « acteur de westerns » : **Gros coup à Dodge City**, **Un nommé Cable Hogue**, **Sept secondes en enfer**, **Il était une fois dans l'Ouest**, **Pat Garrett et Billy the Kid**... Il est apparu pour la dernière fois au cinéma dans **Magnolia**, de P. Th. Anderson (1999) et à la télévision dans **Le Choix du retour (Going Home)**, de Ian Barry (2000). Décédé en 2000, il a été marié à Lauren Bacall.

Christien Anholt (Hans)

Né en Grande-Bretagne le 25 février 1971, il apparaît pour la première fois en 1989 au cinéma dans **L'Ami retrouvé** et sur le petit écran dans la série TV, **Dr Who** (saison 26). Marcellus pour Zeffirelli (**Hamlet**, 1990), il joue dans **La Puissance de l'ange** (John G. Avildsen, 1992) : nazisme et apartheid en Afrique du Sud en 1940, mais sa carrière au cinéma est surtout britannique, films low cost (**The Harpist**, H. Thurn, 1997), érotisme sado-maso (**Preaching to the Perverted**, S. Urban, 1997), épouvante (**Dark Corners**, R. Gowers, 2006), éloge de l'Escadrille Lafayette (**Flyboys**, Tony Bill, 2006). Juste un thriller psychologique prometteur sans suite : **Appetite** (G. Milton, 1998).

Plus prolifique, mais aussi terne est sa carrière télévisuelle, avec surtout des séries où il ne fait souvent que passer : **Casualty**, **Hard Times**, **Cadfael**, **Felicity**. Il est Nigel Bailey, collègue de l'archéologue aventurière dans les saisons 1 à 3 de **Sydney Fox, Aventurière** (1999-2001), et Frère John en 2002 dans **Aventures et associés** (saison 1). En 2007, il jouait un alien dans **Ben 10 : course contre la montre**, d'après une série à succès de Cartoon TV.

Samuel West (Konrad)

Fils de comédiens britanniques réputés, Timothy West et Prunella Scales, Samuel Alexander Joseph West, né le 19 juin 1966 est diplômé de littérature anglaise (Oxford) et poursuit depuis une carrière d'acteur shakespearien apprécié (**Hamlet** et **Richard II** à la Royal Shakespeare Company). Avant **L'Ami retrouvé**, il avait joué dans des épisodes isolés de séries télévisées : le fils du roi à 5 ans dans **Edward VII** (1975), **Nanny** (1981). On l'a vu au cinéma dans des films de qualité comme **Retour à Howards End** (J. Ivory (1992), **A Feast at Midnight** (J. Hardy, 1995) **Carington**, de C. Hampton (1995), **Jane Eyre** (F. Zeffirelli, 1996), **Coup de foudre à Notting Hill**, de R. Michell (1999), **Pandemonium**, de J. Temple (2000). Il est le Dr Frankenstein au cœur des effets spéciaux de **Van Elsing** (S. Sommers, 2004). Outre des petits rôles dans bon nombre de séries (dont **Meurtres à l'anglaise**, **Inspecteur Barnaby**, **Cambridge Spies**...) et une apparition dans le très apprécié **Longitude**, de Ch. Sturridge (2000), il a donné pour la télévision sa voix à une biographie d'**Anne Frank** en 2001, à la série documentaire **Auschwitz : The Nazis and the 'Final Solution'** (2005), tout comme aux **101 Dalmatiens 2 : sur la trace des héros** (2003).



ANALYSE DU SCÉNARIO

La troisième intrigue

Le roman de Fred Uhlman est parfaitement linéaire. Le narrateur, face au courrier du Karl Alexander Gymnasium, raconte à la première personne son amitié avec Konrad, depuis sa première apparition : « *Il entra dans ma vie en février 1932...* » jusqu'à sa lettre d'adieu. Uhlman consacre ensuite le chapitre 18 à sa vie aux États-Unis et ne revient qu'ensuite au présent, où l'homme s'arrête, dans la liste des anciens élèves, à la lettre "H" avec la mention qui constituera la phrase finale du livre : « *Von Hohenfels, impliqué dans le complot contre Hitler. Exécuté.* » Au cinéma, cette construction manquait de dynamisme. Henry serait resté assis à son bureau, commentant en voix off la montée progressive de la dégradation de son amitié avec Konrad. Henry restait sur la touche au profit de l'évocation du passé.

L'idée du voyage à Stuttgart n'est pas seulement dynamique. Le récit de 1932 enchâssé entre deux épisodes au présent, le spectateur en attend une clé à la situation de départ, dont les mobiles sont laissés dans l'obscurité. Un second principe de récit, les flashes au statut imprécis dont le sens n'apparaît que progressivement¹, crée un suspense qui porte moins sur l'action elle-même – qu'arrivera-t-il à Henry ? –, que sur ses motivations : que cherche-t-il ? Quelle blessure secrète l'anime ? Mais il ne s'agit pas d'une simple commodité stylistique. L'aventure qui nous est contée est en effet moins factuelle – que s'est-il passé en Allemagne en 1932 ? – que psychologique : une plongée dans le passé devenue aujourd'hui indispensable à Henry, un exorcisme, une cure quasi analytique.

Deux intrigues

Cette structure en trois parties – présent, passé, présent – développe en fait *deux intrigues*. La *principale* apparaît dès le début avec l'annonce du voyage à Stuttgart au mobile mystérieux. Ce que nous apprenons de lui crée autant d'obscurité que de lumière : un avocat qui a réussi (bureau sur Park Avenue²), famille américaine (fille, petite-fille, et puis ?). Ce voyage est un « devoir » qui ne concerne que lui, apparemment lié à la famille (l'inventaire d'une compagnie d'assurance remis par la secrétaire), ce que confirme le regard qu'il porte sur deux photos anciennes, dont celle d'un enfant avec ses parents. Depuis la séquence de Central Park (3), nous le sentons préoccupé par les images qui l'assaillent, qui sont encore pour nous (et parfois aussi pour lui-même, nous le comprendrons plus tard) autant d'énigmes apparemment liées au passé.

Cette première intrigue occupe presque entièrement la **première partie du récit** (1 à 12), qui introduit le mouvement dramatique : décision de Henry plus affirmée qu'expliquée à sa fille Lisa (6), mise en place d'un dispositif d'enquête avec la recherche du Karl Alexander Gymnasium (10) et la fouille chez le garde-meuble (12).

La **seconde partie du récit** (13 à 59) commence sur un plan de défilé, au loin, d'une troupe de nazis faisant le lien entre ces deux parties. C'est le début du flash-back proprement dit, depuis l'arrivée de Konrad dans la classe au débarquement de Hans en Amérique (57). Cette partie est construite sur une progression dans les relations entre Hans et Konrad qui connaît un double climax avec le « cadeau » de la pièce





de monnaie ancienne (37) et le coup de poing donné par Konrad à un SA (41).

Au double climax correspondent deux autres temps forts, les deux « trahisons » de Konrad (l'opéra, 44 et 47, et la séparation, 56). Le suicide des parents de Hans (imaginé) achève cette évocation du passé culminant, il faudrait dire « explosant », avec le cauchemar de Henry (59), où se mêlent le présent (Alex), le passé (Mme Strauss) et l'imaginaire (une représentation de Freisler).

De même que la première partie voyait se développer la première intrigue, alors principale, c'est la *seconde intrigue*, l'histoire d'amitié, comme on parle d'une histoire d'amour (rencontre, passion, trahison, rupture), qui passe au premier plan. La première ne disparaît pas, puisque, en évoquant le temps de Konrad, Hans retrouve la trace de ses parents, depuis la dispute de son père avec le sioniste (26) à sa protestation, en uniforme de la Grande Guerre, face à un jeune SS.

La fusion...

La troisième partie (60 à 69) est marquée par le retour au présent. La première intrigue est reprise et poursuivie : Henry retourne un instant devant la maison familiale des Strauss, découvre pour la première fois la tombe de ses parents sur laquelle il peut enfin pleurer. Mais la seconde intrigue se mêle étroitement à la première. Toute hiérarchie entre elles disparaît. Bien plus, ce ne sont plus seulement deux intrigues, puisqu'une *troisième intrigue* courait en filigrane depuis le début dans le mystère de ces flashes de plus en plus nombreux, violents et insistants qui parasitaient chacune des deux enquêtes. Les faits les rendent de plus en plus indétectables au point de devenir aveuglants. Ce sont à la fois les refoulés de la conscience de Henry et le non-dit des deux récits pourtant si corrects et émouvants en surface (un vieil homme sur la trace de ses parents sacrifiés et d'une tendre amitié d'adolescence...) : l'Histoire, l'antisémitisme, le nazisme...

Au final (70), le récit est bouclé, l'énigme levée, le lien établi entre l'exécution, l'apparition de Konrad et la disparition d'innocents comme la petite Bauer... Schatzberg et Pinter laissent le soin au spectateur de décider si le problème psychologique et moral qui a amené Henry à Stuttgart est résolu ou non...

1) On pourrait les appeler « post-proustiens ». Ils avaient été utilisés dans ce contexte, mais avec moins de profondeur, par Sidney Lumet dans *Le Prêleur sur gages* (1965).

2) C'est le scénario de Pinter qui le précise, non le film, qui laisse le spectateur identifier et reconstruire après coup. Ainsi, la première apparition de l'opéra de Stuttgart (séq. 10) n'est identifiable par la majorité des spectateurs que rétrospectivement, lors de la représentation de l'opéra (44).

PISTES DE TRAVAIL

- Quelle est l'intrigue principale du film ? Il importe de faire distinguer les deux aventures contées, celle de l'amitié naissante puis brisée entre Hans et Konrad, et celle de la recherche par Henry des traces de son passé et de Konrad en particulier. C'est évidemment la seconde qui est principale, comme le montre la construction générale du scénario, celle de Hans, secondaire, étant enchâssée dans celle de Henry.

- Étude des flashes qui traversent la conscience de Henry. D'abord ce qui permet de penser que ces images proviennent de sa conscience. Tenter de les classer : flashes qui se révèlent à l'évidence des souvenirs, flashes plutôt imaginaires. D'autres ? Ont-ils un rapport avec la situation de Henry au moment où ils se produisent ?

Découpage séquentiel

1 - 0h00'00

Générique

2 - 0h00'51

Muet, n&b : hommes, pendaison, fillette sur une balançoire, Konrad entrant en classe.

3 - 51h35'00

À Central Park, les cris d'une fillette (Alex, 5 ans) effrayée par des chiens-loups tirent de sa rêverie Henry qui se précipite et la rassure.

4 - 1h02'00

Dans son bureau de New York, Henry prépare son voyage muni d'un document : « Famille Strauss-inventaire ».

5 - 0h02'50

Hans aux barres fixes (n&b, muet).

6 - 0h02'52

Au restaurant, Lisa rassure son père, Henry, au sujet d'Alex et tente de le dissuader de partir.

7 - 0h03'39

Le chauffeur arrive, Henry regarde des photos de lui enfant (Hans) avec ses parents.

8 - 0h04'11

Aéroport. Plan flash (n & b, muet) du père en uniforme devant chez lui, à côté d'un SS et son chien. Dans l'avion, Henry se réveille.

9 - 0h04'34

À l'hôtel, Henry répond au bagagiste qu'il connaît déjà Stuttgart et, dans sa chambre, coupe la télé où l'on voit un présentateur comparer le juge nazi Freisler, qui condamne à mort des hommes accusés de complot, au jeu d'acteur de Laurence Olivier dans *Henry V*.

10 - 0h07'06

Dans une rue, Henry interroge (en anglais) un passant sur le Karl Alexander Gymnasium.

11 - 0h08'33

Chez un garde-meuble, Henry traverse un long corridor. Un ascenseur le mène à une cave.

12 - 0h12'43

Là, il explore le contenu d'une malle.

13 - 0h15'04

Défilé avec étendards nazis sur les rives d'un lac.

14 - 0h15'09

Sous le regard des élèves, dont Hans, arrivée d'un nouveau : « Comte Lohenburg Konrad ».

15 - 0h16'42

Dans la cour, un jeune baron et un jeune prince se présentent à Konrad qui prend ses distances sous le regard narquois de Hans.

16 - 0h17'56

Hans regarde Konrad s'éloigner.

17 - 0h18'34

Son père (le Dr Strauss) lui révèle la haute lignée de Konrad. Hans réplique que ce n'est pas son ami. Il est « renfermé », et il trouve cela très bien.

18 - 0h19'24

Au gymnase, Hans, volontaire pour les barres fixes, épate aussi bien Konrad que le professeur.

19 - 0h22'17

Chez lui, Hans examine une encyclopédie. La radio annonce la candidature de Hindenburg, puis observe les voisins avec leur fillette.

20 - 0h23'01

Avant le cours, Konrad entame le dialogue avec Hans autour de monnaie anciennes.

21 - 0h23'41

Dans la cour, Hans regarde Konrad décliner l'invitation des « Caviars de la classe » pour une lecture publique d'*Hamlet*.

22 - 0h24'30

Hans seul au marché.

23 - 0h25'02

Après un brillant exposé, Hans se venge en cours de gym de Bollacher, qui a traité Freud de Juif.

24 - 0h26'11

Hans et Konrad se rejoignent en haut de l'escalier et font route commune jusqu'au domicile de ce dernier.

25 - 0h29'09

Hans continue, salue ses voisins qui jouent à la balançoire.

26 - 0h29'52

Chez lui, Hans entend une altercation entre son père et un sioniste.

27 - 0h31'29

Indifférent, son père rappelle l'hommage que lui a rendu le bourgmestre pour ses 50 ans.

28 - 0h32'50

La mère interroge Hans sur Konrad.

29 - 0h33'04

Dans la cour du lycée, Konrad rejoint Hans avant de rentrer en classe tandis que passe un camion de propagande nazie.

30 - 0h33'51

Désormais, Hans et Konrad font route commune.

31 - 0h36'30

Hans présente sa mère à Konrad et obtient l'autorisation de faire des ballades avec lui le week-end.

32 - 0h37'34

Konrad découvre la chambre de Hans. Gêne devant l'obséquiosité excessive du Dr Strauss.

33 - 0h40'50

Première expédition à vélo de Hans et Konrad.

34 - 0h42'51

Le professeur somme Hans d'arrêter de rêver.

35 - 0h43'34

Hans et Konrad au cinéma.

36 - 0h44'18

Seconde expédition : rencontre d'amoureux, confidences, déclaration d'amitié de Konrad.

37 - 0h48'15

Konrad invite Hans à monter dans sa chambre et lui offre une pièce de sa collection.

38 - 0h51'24

Visite à Gertrud, la cousine antisémite de Konrad.

39 - 0h54'35

Les deux garçons découvrent que la maison des Bauer a brûlé. Hans se révolte contre Dieu.

40 - 0h57'17

Sur les bords de la rivière Konrad lui confie que son pasteur juge ces propos blasphématoires, mais qu'il ne le croit pas.

41 - 0h58'13

À la terrasse d'une brasserie guinguette, Konrad dit son mépris pour les SA et en frappe un avant de s'enfuir avec Hans.

42 - 0h59'58

« Ça me fait peur », avoue Hans tandis que des nazis défilent sur l'autre rive.

43 - 1h00'25

Après avoir arrêté la radio annonçant le triomphe des nazis aux élections, Hans finit de se préparer pour l'opéra sous les félicitations de sa mère.

44 - 1h01'17

Opéra. À l'entracte, il descend dans le foyer où Konrad, avec ses parents, fait semblant de ne pas le voir.

45 - 1h04'20

Réveil de Hans après un cauchemar.

46 - 1h04'52

Dans la cour du lycée, il ignore Konrad, puis après le cours, exige des explications.

47 - 1h06'14

Dans le gymnase, Konrad explique son comportement par l'antisémitisme de sa mère.

48 - 1h09'37

Devant le portail de Konrad, les deux garçons se promettent de rester amis.

49 - 1h10'36

Montage de séquences d'actualités de l'été 1932.

50 - 1h12'09

Rentrée de septembre. Dans la cour du lycée, on hisse le drapeau nazi. Amertume de Hans quand Konrad le rejoint.

51 - 1h12'49

Arrivée du nouveau professeur d'histoire pro-nazi.

52 - 1h15'34

Agression antisémite verbale de Bollacher contre Hans, réplique de celui-ci, bagarre.

53 - 1h17'27

Hans, seul, marche vers son domicile.

54 - 1h18'09

Devant chez lui, Hans voit son père en uniforme d'officier rester immobile jusqu'à ce que le nazi qui monte la garde avec un chien parte.

55 - 1h19'08

Hans devra partir chez un oncle à New York.

56 - 1h20'21

Rupture avec Konrad favorable à Hitler.

57 - 1h22'34

Hans débarque à New York.

58 - 1h23'16

Suicide de ses parents.

59 - 1h24'51

Cauchemar d'Henry (en n&b) qui voit Freisler insulter Alex que sa mère tente de sauver.

60 - 1h25'47

Henry découvre que la maison des Lohenburg est devenue une perception. Il pousse une porte...

61 - 1h28'30

Image du procès de Freisler (n&b).

62 - 1h28'42

Henry arrive dans le parc d'une grande demeure où Gertrud, âgée, refuse de lui parler de Konrad.

63 - 1h32'46

Au sortir d'une exposition, une publicité l'incite à se rendre à son ancien lycée.

64 - 1h33'55

Images du procès Freisler (n&b).

65 - 1h34'04

Henry se fait conduire vers la maison de son enfance et invective en allemand le chauffeur.

66 - 1h35'12

Suite Fleisher hurlant (n&b).

67 - 1h35'25

Henry découvre la tombe de ses parents.

68 - 1h38'31

Suite Fleisher toujours hors de lui (n&b).

69 - 1h38'37

Henry au lycée découvre que Konrad a été impliqué dans le complot contre Hitler et exécuté.

70 - 1h41'36

Salle d'exécution du début, déserte. Générique de fin.

Durée totale DVD : 1h45'18

PERSONNAGES

Consciences de classes et d'identités



Hans

Le jeune Hans est un adolescent vif, généreux, curieux, qui vit pleinement le présent, mais est tourné vers l'avenir (l'Université, les filles). Ses parents sont attentifs, voire attentionnés (la mère) et il semble plutôt brillant à l'école. Mais Hans, sans être marginal dans la classe, est un peu à part. Jusqu'à l'arrivée de Konrad, il n'avait pas d'ami. D'où vient cette situation ? Il est juif, certes, mais il évite d'aborder cette question de front : lorsque son père se dispute violemment avec un sioniste, il attend pour rentrer dans la pièce. Il fuit la réalité, semble ignorer ce que chacun sait autour de lui : l'antisémitisme montant et déjà bien présent en 1932 en Allemagne (même si cela est moins net à Stuttgart qu'à Munich ou Berlin). Si bien que ses questions demeurent sans réponse : « *Est-ce que j'ai l'air d'un Juif ?... C'est quoi la question juive ?...* » Pourtant, il est bien conscient que l'étiquette de « Juif » le diminue (sa « vengeance » après que Bollacher a traité Freud de Juif). Il réagit en se réfugiant dans la culture, les classiques ou les Russes (Dostoïevski), et l'excellence au collège (sport, exposé sur Freud...). Il est frappé par la noblesse « naturelle » (port, maintien...) de Konrad. Le mépris de ce dernier pour la noblesse de « titre » des jeunes nobliaux ou le fat étalage de la culture des « Caviars », son côté « *plutôt renfermé* » rejoignent sa propre distance à l'égard des autres. Devenir l'ami de Konrad von Lohenburg satisfierait sa propre aspiration à une noblesse, qui ne dépend pas de la naissance mais de la qualité humaine. Il ne craint rien tant que l'humiliation : « *Jamais je ne me laisserai humilier !* », lance-t-il à Konrad. Mais il subira des humiliations, de l'attitude servile de son père devant le jeune comte à la trahison de son « ami ». En choisissant Hitler, Konrad le renvoie à son statut de « non noble », de Juif malgré tout... Secrètement, Hans rêvait de l'Amérique (un livre sur *Le Sport en Amérique* dans sa bibliothèque). Son départ lui permet de fuir définitivement l'humiliation. Le petit Hans disparaît...

Henry

À soixante-dix ans, Henry ne ressemble pas à Hans : encore alerte, il a des gestes lents, observe beaucoup, parle peu. Il est comme prisonnier de la carapace qu'il s'est créée pour éviter de souffrir encore. Sa réussite sociale et familiale a vengé l'humiliation du petit Hans. Mais il n'est plus tourné vers l'avenir et oublie presque le présent (l'incident de Central Park). Son passé l'assaille et le ronge. Il croyait avoir rayé de son univers et de sa mémoire l'Allemagne, le nazisme, voire le génocide (la mort de ses parents), comme Konrad l'avait rayé, lui le petit Juif, des « éléments » dignes d'amitié (voire de vivre)... Cet « Américain » traîne avec lui sa « mauvaise conscience ». Il a vécu du sacrifice (holocauste) de ses parents, sans les comprendre. Pas plus qu'il n'a voulu comprendre Konrad. Le voilà forcé de retrouver ses racines, son histoire et celle de sa famille, d'affronter la réalité, de « grandir » enfin, comme le lui suggérait Konrad. Et si Konrad n'avait pas trahi la noblesse de leur amitié ?

Une scène relie en profondeur Henry et Hans, c'est celle de la visite de l'exposition de John Coplans dont les photographies de portions de corps nus évoquent sans doute pour Henry souffrances, mutilations, mort, tandis que des poings serrés renvoient au geste de Hans humilié par les propos de la comtesse von Zeilarn ou la servilité de son père face à Konrad.

Konrad

Le jeune Lohenburg est un fils de famille qui a suivi les pérégrinations de son père, ambassadeur, a vécu protégé et éloigné du monde réel (précepteurs) et son arrivée au Karl Alexander Gymnasium le plonge dans le monde réel dont il a appris à se préserver. Solitaire, il est inconsciemment, comme Hans, à la recherche d'un ami. Lui aussi est convaincu de sa qualité, mais pas celle, trop automatique, de sa caste ou des « Caviars » prétentieux. La démonstration de Hans aux barres parallèles montre qu'il est capable de dépasser ses limitations physiques. (« *Je ne vous aurais*

pas cru capable de ça », lance le professeur). Puis par la culture de Hans, plus étendue que la sienne, par sa sensibilité à l'injustice et sa capacité d'indignation (la mort des Bauer). Il partage avec Hans une faculté d'admiration, en particulier des paysages de l'Allemagne. « C'est le plus beau pays du monde ! », répète-t-il en écho à Mme Strauss. Leur goût pour les pièces de monnaie anciennes les rattache à l'histoire de ce pays et les ouvre en même temps sur le monde, ce monde dont lui, Konrad, est coupé par sa famille, son milieu, la propriété des Lohenburg... Konrad, romantique et idéaliste, croit pouvoir concilier l'humanisme avec la rudesse de l'Allemagne selon Hitler. Il ne cache pas sa lâcheté de ne pas avoir parlé plus tôt à Hans de l'antisémitisme de sa mère et il ne répond pas aux questions de Hans sur les Juifs. Ses racines familiales le poussent à faire le mauvais choix... Son attitude à l'opéra, en pleine adéquation avec le rituel des Lohenburg, l'annonce. Sa lucidité et l'expérience feront, elles, ressortir sa vraie noblesse d'âme.

Les parents Strauss

Herr Strauss est le parfait représentant de la génération de juifs allemands qui se sont battus pour l'Allemagne durant la Grande Guerre et sont fiers d'être intégrés et reconnus comme Allemands. Il croit à l'ouverture du pays humaniste de Goethe, Beethoven, Schiller, dont Hitler est l'antithèse. Il refuse, même s'il ne la renie pas, de mettre en avant sa judéité, qui ruinerait cette intégration. Il met en avant son uniforme et sa Croix-de-Fer contre le harcèlement des SS. Il ne peut se concevoir qu'Allemand et mourra d'être resté, après avoir protégé son fils unique. Il n'a pas le pragmatisme de ce dernier, ne saurait renier ce qui l'a construit et choisit le sacrifice. Rigide et froid ? C'est la vision qu'en a Henry aujourd'hui, mais le Dr Strauss est le premier au chevet de son Hans quand celui-ci se réveille d'une nuit agitée. Quant à Mme Strauss, elle semble se limiter à la douceur, à calmer son mari, veiller sur son fils, aimer les lieder de Schubert, la beauté du Wurtemberg... Mais elle partage totalement le choix de son mari, même si son Allemagne est moins militaire...

Les parents Lohenburg

On ne les voit qu'une seule fois, à l'opéra. Dans leur loge, observés par la foule de l'orchestre puis les occupants du balcon, ils ne saluent pas, mais ils sont bien en représentation. Robe, bijoux, diadème pour la mère, costume de cérémonie, décorations et distinctions diverses pour le père : symboles de la richesse, du pouvoir, de leur rang. Le visage impassible, ils se lèvent immédiatement, mais savent laisser passer un instant – pendant lequel on ne sait si le public applaudit l'opéra ou la noble famille – avant de quitter leur loge, en respectant strictement le protocole. Durant la traversée du foyer, ils manifestent par le sourire leur satisfaction d'être ce qu'ils sont et que les « autres » soient là dans leur rôle d'admirateurs, quelques mots qui flattent leur amour-propre. Le monde des Lohenburg est de pure représentation, au visage affable et innocent, qui a pour seul but le maintien de l'état social et politique. La présence d'un portrait du Führer dans leur maison indique bien ce qu'ils feront pour cela si ces aimables rituels ne suffisent plus.

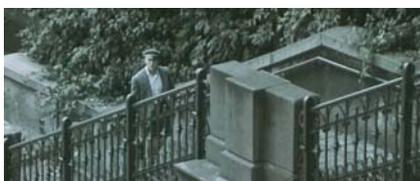


PISTES DE TRAVAIL

- Comparer les personnalités de Hans et Konrad : caractère, sensibilité, origine et situation sociale, éducation, relations avec les autres... Sur quels points sont-ils le plus opposés ? Qu'est-ce qui les rapproche ? Pourquoi deviennent-ils amis ?
- Pourquoi Hans/Henry devenu adulte, vieillissant, éprouve-t-il le besoin de chercher ce qu'est devenu Konrad ?
- Hans et Henry sont évidemment le même personnage, mais ne se présentent-ils pas à notre esprit comme deux êtres différents ? En quoi nous apparaissent-ils différents ?
- Une comparaison entre les relations que chacun des deux adolescents entretient avec ses parents peut être intéressante à faire rechercher : rigidité des parents (la mère de Konrad, le père de Hans), attitudes contradictoires (rejet, adhésion...), évolution de chacun des deux enfants...

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

Être un « vrai » juge ?



La conception même de *L'Ami retrouvé* indique que Harold Pinter et Jerry Schatzberg se sont posé la question qui a animé nombre de débats récents, entre autres après *Shoah* de Claude Lanzmann et, secondairement, *La Liste de Schindler* de Steven Spielberg : que montrer de la montée du nazisme, de l'antisémitisme nazi et de l'extermination des Juifs en mettant en scène la rencontre et la rupture entre deux adolescents dans l'Allemagne de 1932 ? *L'Ami retrouvé* n'est pas un film « historique », mais sur l'impact que l'Histoire peut avoir sur les êtres et les destins. Mais aussi sur les choix qui engagent ces mêmes êtres vis-à-vis de l'Histoire.

En effet, n'importe quel pitch insistera nécessairement sur le côté romantique, voire romantique, de l'amitié entre Hans et Konrad brisée par le nazisme, l'antisémitisme et la guerre, avec un mot ému sur la « réunion » (titre original) des deux amis au moment ultime. On retrouve ici la logique du mélodrame où la guerre tient lieu de destin, comme dans *Le Temps d'aimer et le temps de mourir* de Douglas Sirk, par exemple. Du moins si l'on s'en tient au flash-back central. Mais le film se situe, selon le scénario de Pinter, en 1987, et la durée de la fiction s'étend de l'arrivée de Konrad au Karl Alexander Gymnasium en 1932 jusqu'à cette date. Le voyage de Henry ne permet pas seulement (et même très peu) à ce dernier de reconstituer à la façon d'un historien un passé tronqué, mais d'interroger les éléments de ce passé qui l'obsèdent et ont sans doute dirigé sa vie sans qu'il en ait été conscient jusqu'à une période récente.

Pas de résurrection, s'il vous plaît

Le film évite plusieurs écueils du genre. Le premier est celui de la reconstitution, l'effet « film d'époque », qui rend insupportables nombre de films et surtout téléfilms d'aujourd'hui situés pendant la Seconde Guerre mondiale et l'Occupation. Rares sont les moments où l'on peut dater précisément une image. La Rolls des Lohenburg, dans leur cour (séq. 37) ou devant l'opéra (44), la calèche de la cousine, le train (38)... Mais les premiers signalent bien plus une classe sociale qu'une époque (comme les costumes ou le mobilier, jamais offerts à l'admiration). De la même façon, les images contemporaines insistent peu sur la modernité de Stuttgart, à l'exception de la scène où Henry cherche le Karl Alexander Gymnasium (lycée) entre immeubles anciens et modernes ou en construction (10). Quant aux lieux qu'a connus Hans, s'ils n'ont pas été détruits et reconstruits à neuf comme le Karl Alexander Gymnasium, ils ont totalement changé. La maison des Lohenburg a conservé sa façade en haut de interminables escaliers, mais l'intérieur a maintenant l'apparence froide et fonctionnelle d'une administration quelconque. Celle de la cousine Gertrud, autrefois baignée de soleil et ouverte sur un immense espace, est devenue fantomatique, avec ses housses, ses persiennes, sa pénombre morbide. La maison familiale est réduite à une rue et une façade à peine entrevues...

Il ne s'agit pas de faire revivre ce passé. « *Pas de résurrection, s'il vous plaît !* », comme le titrait un autre ouvrage d'Uhlman¹. Schatzberg fait preuve des mêmes scrupules que le Resnais de *Nuit et brouillard*. S'il reconstruit le passé, comme on l'a fait d'*Holocauste* à *La Liste de Schindler*, *L'Ami retrouvé* donne ouvertement sa reconstitution comme une série d'images, de visions rapportées à la conscience de Henry-Hans. Le gros plan du visage pensif du vieil homme (3) induit l'idée d'une vision subjective de ce dernier sur les images qui précèdent et ouvrent le film. La pièce de monnaie ancienne que ce dernier met dans sa poche dans la cave du garde-meuble le plonge à l'évidence dans des souvenirs qui se concrétisent dans les images qui suivent, défilé militaire au bord du lac de Constance et arrivée de Konrad au lycée, débutant le long flash-back central (13-14). L'image, sans perdre totalement ses couleurs, vire au sépia qui rappelle les photos d'autrefois. Motif introduit précédemment



par la photo de cette nuance de Hans et ses parents que Henry contemple sur le bureau de l'appartement new-yorkais (7).

Faire advenir le regard de l'autre

Dès l'arrivée de Hans dans la salle de classe (14), apparemment filmée d'abord de façon objective, neutre, la caméra replace la vision du spectateur dans celle de Hans. Lorsque Konrad s'avance vers la place que lui a désignée le professeur, la caméra le précède en travelling arrière jusqu'à ce que, après d'autres élèves, la nuque de Hans, dont la chevelure en désordre est reconnaissable, apparaisse. Un contrechamp prend alors ce dernier de face en plan rapproché regardant Konrad. C'est son regard qu'épouse un instant la caméra montrant Konrad s'asseyant de dos. Schatzberg peut ensuite filmer Konrad sous divers angles sans trop insister sur la vision subjective de Hans, dans notre esprit, c'est encore à travers lui que nous voyons Konrad. La séquence 18, où Hans se porte volontaire à l'exercice de gymnastique, semble vue par les yeux de Konrad. Pourtant, Hans lève la main après un bref regard vers son futur ami qui suffit à faire en sorte que c'est le regard de Konrad (un gros plan unique) et non la prestation de Hans qui est l'objet de la scène (et de notre attention). Une fois l'exercice exécuté, Hans quête à deux reprises l'approbation de Konrad, la scène se bouclant ainsi sur le regard de Hans. Si les propositions des « Caviars » à Konrad sont clairement observées par Hans, celles des nobliaux paraissent vues « objectivement », mais à l'instant où Konrad les quitte, Hans entre dans le champ comme s'il avait observé la scène.

Cette méthode n'est pas seulement plus légère que celle de la caméra subjective intégrale telle que le cinéma l'a parfois utilisée, de *La Dame du lac*, de Robert Montgomery, à, plus récemment, *Le Scaphandre et le papillon*, de Julian Schnabel par exemple, où tout un film ou une grande partie est vu à travers les yeux, l'œil du personnage incarné par Robert Montgomery ou Mathieu Amalric. Lorsque des regards de Hans n'inscrivent pas explicitement une scène dans le point de vue de celui-ci, il y a une sorte de contagion. Pas de doute lorsque nous voyons

Hans observer la dispute entre son père et le sioniste et que nous restons comme lui dans l'entrée, partageant sa vision partielle : il s'agit bien du récit de Hans. Mais lorsque nous voyons d'un point de vue « objectif » Konrad aborder Hans qui est en train de regarder ses pièces avant le cours (20), nous admettons sans points de repère matériels désignés par la caméra qu'il s'agit encore du point de vue de Hans. Ce passage de la scène subjective avouée à une objectivité simplement supposée ne nous fait songer qu'après coup au double sens de cette scène. C'est Konrad qui fait un pas vers Hans (réponse aux regards de la scène du gymnase), mais c'est peut-être encore Hans qui attire (inconsciemment ?) l'attention de Konrad avec cette collection, même s'il ignore encore l'intérêt du jeune comte pour les pièces anciennes. Après l'exhibition physique, l'exhibition culturelle, qui se prolongera avec l'exposé sur Freud (23).

Loin d'être un film simple et démonstratif comme on le lui a parfois reproché, *L'Ami retrouvé* joue beaucoup sur cette ambiguïté. Ainsi de la séquence où les deux garçons font véritablement connaissance (24). On observe Konrad montant un grand escalier, puis la caméra pivote vers la gauche et montre que nous sommes en train de le voir du point de vue de Hans, qui monte un escalier parallèle. Konrad a jeté un regard vers nous, c'est-à-dire vers Hans. En fait, les deux garçons s'observent l'un l'autre. Konrad est nu-tête, Hans enlève donc sa casquette de collégien qu'il met dans son cartable. Il imite également son camarade qui relace sa chaussure. Konrad court, Hans accélère le pas. Lorsqu'il arrive en haut des marches du pont, nous le voyons du point de vue de Konrad, qui apparaît de dos et appelle Hans. Si Konrad a accompli le pas décisif, il a pu oser le faire parce que l'attitude de Hans lui indiquait qu'il n'attendait que cela. Se produit ainsi une transmission, un échange du point de vue : à la fin de la séquence, nous, spectateurs, sommes passés du point de vue de Hans à celui de Konrad... La séquence a fait advenir un instant le regard de l'autre, de Konrad. C'est la démarche qu'il reste à faire à Henry, qui ne se fera qu'à la toute fin du film, voire au-delà du film.

Prendre de la hauteur...

On peut évoquer de nombreuses raisons psychologiques tout à fait pertinentes à propos de l'amitié entre les deux garçons, mais ces différents exemples, le dernier en particulier, montre combien la mise en scène prend en charge matériellement, visuellement ce qui fonde cette amitié. Hans et Konrad aspirent tous deux à s'élever. Déjà à part ce ceux qui pourtant se considéraient les meilleurs de la classe, ils souhaitent échapper au sort commun, à la pesanteur du monde ordinaire. Ils sont marqués par un esprit, une culture romantiques sur lesquels le roman de Fred Uhlman insiste plus que son adaptation, moins allemande, plus universelle. Nombre de scènes du film, apparemment secondaires, de transition, décrivent des trajets ascendants. Konrad le fait remarquer à Hans lors de sa visite chez les Lohenburg : « Désolé, encore un étage. » C'est une des plus importantes ascensions du film (37). La présence de la photo de Hitler aperçue à l'avant-dernier étage, juste avant cette phrase, nous rappelle incidemment que le Führer proposait aux Allemands de se relever. Il suffit de comparer cette ascension avec le trajet qu'il faut accomplir pour monter jusque chez les Strauss pour saisir l'identité du mouvement qui porte les deux amis et la place de chacun dans l'échelle sociale...

Ces progressions vers les hauteurs, symbolisées par l'image des deux amis au sommet d'une montagne au bord d'un précipice (33), trouvent leur prolongement dans le départ de Hans/Henry d'Allemagne vers New York, prenant ainsi, sur décision de ses parents, la hauteur à laquelle il aspirait. Le film oppose à ces montées la lente descente solitaire de Henry vers la cave du garde-meuble (11), à travers ce long tunnel puis cet ascenseur qui l'entraînent vers des profondeurs qui ne sont pas seulement celles du bâtiment, mais bel et bien de son être profond.

Quelles significations ?

Jusqu'au bout court une question centrale : quel rapport y a-t-il entre l'amitié qui lie deux jeunes gens, que ce soit en Allemagne en 1932 ou ailleurs et à une autre époque, et la Shoah ? Objectivement et historiquement, Henry Strauss a quitté l'Allemagne et sa famille, abandonnant ses parents à une mort programmée, conséquence de la « solution finale »². Son voyage à Stuttgart lui permet de retrouver quelques souvenirs (chez le garde-meuble ou en passant rapidement devant la maison familiale), mais l'essentiel est bel et bien de retrouver la trace de Konrad von Lohenburg. Les deux moments d'émotion du film – du moins dans la partie contemporaine – sont la découverte, il faudrait dire le « désenfouissement », de la tombe des parents sur laquelle s'effondre Henry (67) et l'annonce de la fin tragique et héroïque de Konrad. L'inventaire des objets, le pèlerinage sur les lieux de l'enfance semblaient n'être qu'un prétexte à chercher la réponse à une question unique : qu'est devenu Konrad ? Pourquoi cette question obsède-t-elle tant Henry et quel rapport a-t-elle avec ses parents ?

La réponse est évidemment dans tout ce qui parcourt le film et lui donne à la fois son originalité, sa force et son mystère, les images qui surgissent à de nombreux moments et que seul le déroulement du film et le trajet intérieur comme extérieur de Henry éclairent. Les premières images évoquent à la fois la mort et la peur. Une exécution capitale, suivie d'une fillette souriante à la balançoire. Quelques instants plus tard, une autre fillette, aussi innocente, est menacée par des chiens policiers (pourtant bien innocents)... Le visage marqué par les ans de Jason Robards, la perte de contrôle momentanée de Henry évoquent le vieillissement. La peur de la mort. Comme de nombreux vieillards, Henry ressasse-t-il simplement des souvenirs d'enfance ou de jeunesse ? Henry Strauss a agi autrefois – comme d'autres

Allemands après la guerre – de façon totalement opposée à une directive aujourd'hui communément admise et répétée à la façon d'un slogan : *le devoir de mémoire*. Une fois arrivé aux États-Unis, il a nié toute appartenance à son pays et à son histoire, allant jusqu'à changer un prénom trop allemand. Il n'a pas pour cela permis que s'effectue le travail de deuil. Il nie son passé sans le digérer, encore moins l'accepter ou le reconnaître. C'est pourquoi ce qui refait surface dans les images mentales qui l'assaillent et nous assaillent n'est pas seulement, et même de moins en moins au fur et à mesure que le film s'avance, le passé de Hans/Henry, mais un passé qu'il ignore encore ou qu'il n'a pu connaître (mais que nous, nous identifions peu à peu). Peut-on encore parler d'images mentales ? L'entrée en classe de Konrad, l'exercice des barres parallèles, la protestation du Dr Strauss en uniforme de la Première Guerre face au SA qui garde la maison³ (54), ou les images de *L'Ange bleu*⁴ (8, 35) relèvent bien du souvenir, les images mêlant Mme Strauss et la petite Alex de ses cauchemars, mais l'exécution des soldats du début ne prend sens qu'aux toutes dernières images. Un homme qui a refusé même de lire un journal ou un livre allemand depuis la guerre ne peut reconnaître le juge Freisler, connu des seuls Allemands et des spécialistes, et dont la présence s'impose de façon de plus en plus pressante et violente dans ces flashes. Lorsque Henry coupe la télévision après la première apparition du juge (dans une émission culturelle), il ne peut en effet le reconnaître (9). Mais est-ce le juge qui l'indispose ou le propos du présentateur qui présente ces images en relation avec un extrait du *Henry V* de Shakespeare, par Laurence Olivier. « Vous êtes le mensonge fait homme... Vous n'avez aucun remords... Vous êtes des pseudo-intellectuels... », invective Freisler. « Est-ce un acteur ?... Est-ce qu'il joue le rôle d'un juge cruel et sadique ? Ou bien est-il vrai ? Est-il un vrai juge ? », commente le présentateur. L'attitude de Henry pendant plus de quarante ans n'a-t-elle pas été une imposture de « pseudo-intellectuel » ? Un mensonge ? Ne s'est-il pas érigé en juge de l'attitude de Konrad ? N'a-t-il pas condamné Konrad comme plus tard le condamnera le vrai Freisler ? Et lui, qu'a-t-il eu d'héroïque, non en quittant l'Allemagne encore adolescent, mais en la rejetant et, avec elle, passé, parents, famille, culture, amitié ? En ne voulant rien savoir et en rejetant ceux qui sont restés, n'ayant parfois à offrir comme protestation que la mort, tôt (les Strauss) ou tard (Konrad) ?

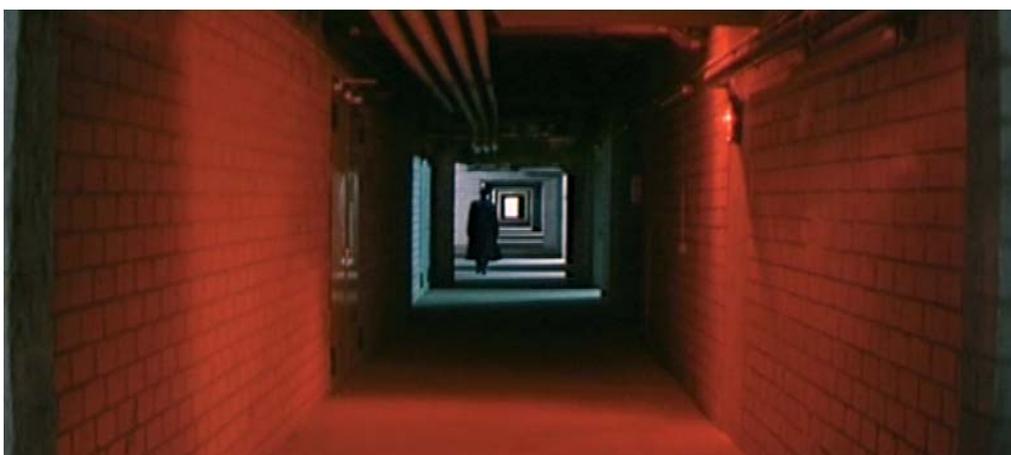
La force du film est dans son prolongement incontournable. Toute la durée du film, toute sa vie sans doute, la question du destin de Konrad l'a obsédé. Si Konrad était bien un nazi, le fait qu'il l'ait choisi pour ami déniait toute valeur au pauvre « Juif » Hans Strauss... Konrad mort en héros antinazi rend à Henry sa dignité, mais met en cause son attitude : il n'a pas su voir la noblesse de cœur de Konrad et l'a accusé de trahir comme l'Allemagne tout entière, comme ses parents qu'il a si longtemps reniés en se refusant jusque-là à se rendre sur leur tombe... Il a agi comme Freisler. N'a-t-il pas joué au « vrai » juge, comme Freisler condamnant les amis de Konrad von Lohenburg ? Ni Schatzberg, ni Pinter, ni le film ne tranchent, laissant chacun devant ses propres choix...

1) Cf. « Bibliographie », p. 20.

2) Choisie, cette mort n'empêche pas qu'elle est la conséquence de l'antisémitisme systématique nazi.

3) Pinter et Schatzberg s'inspirent ici d'un événement historique postérieur. Le 1^{er} avril 1933, eut lieu à Berlin un boycott des Juifs. Des SA se tenaient devant les magasins, cabinets médicaux, études d'avocats tenus par des Juifs, en interdisant l'accès aux non-Juifs, avec des slogans du type : « N'achetez pas chez les Juifs ! »

4) Les images choisies mêlent érotisme et humiliation.



PISTES DE TRAVAIL

- Ce n'est pas seulement le récit de Henry qui est à la première personne, malgré l'absence de voix off, mais la vision que le film nous donne des événements. Chercher les moments où la caméra voit les choses de façon évidente avec (à côté de) Hans. Les moments où nous nous croyons regarder objectivement ce qui se passe mais où nous sommes subjectivement avec Hans.
- Pourquoi Jerry Schatzberg a-t-il multiplié les moments où Hans et Konrad montent des escaliers ou les a-t-il montrés sur des hauteurs, tandis que Henry, au début, doit s'enfoncer dans les profondeurs de l'immeuble du garde-meuble ?
- Nombre de films dont l'intrigue se situe à cette époque de la montée du nazisme multiplient les scènes montrant la présence et l'action des SA et des Jeunesses hitlériennes très actives (cf. p. 17), les actes de violence, l'intimidation... Pourquoi Jerry Schatzberg et Harold Pinter ont-ils choisi une certaine discrétion, montrant souvent les nazis en arrière-plan et laissant leurs actes dans une certaine imprécision ?

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Ultime complicité

Séquence 41 (58'13 à 59'58)

L'amitié scellée par le « cadeau » de la pièce ancienne dans la chambre de Konrad a été perturbée par la gêne de ce dernier face aux propos de sa cousine Gertrude, puis les divergences de réaction des deux amis devant la mort des enfants Bauer. Réconciliés, ils entrent dans un grand café champêtre près d'un lac. Ce sera le dernier geste de solidarité de Konrad envers Hans avant que la trahison de l'opéra ne creuse une faille qui ne se refermera pas dans leur amitié. Schatzberg nous amène visuellement à partager le point de vue de Hans (et encore de Konrad), sur fond d'incompréhension, d'attentisme et de refus de prendre parti de la foule allemande.

Un plan-séquence (1a) débute avant que Hans et Konrad n'entrent dans le cadre à gauche (1b) et que la caméra les accompagne vers la droite. Le monde qui les entoure – clients, hommes ou femmes, serveurs, militaires – est déjà là, aussi important que leur présence. Leur relation est alors située sur le même plan que leur rapport avec la foule. On peut constater que Konrad connaît déjà le journal nazi qu'on lui tend : il sait qu'il vient d'être interdit. Mais il le repose après un bref coup d'œil. Indifférence réelle ou volonté de ne pas afficher son intérêt ? Il choisit en tout cas de suivre Hans, qui cherche une table du regard (1c).

Provocateurs potaches

Hans l'a repérée et entraîne Konrad, et nous également, qui les suivons de dos. Il n'hésite pas à dépasser peu civilement (2) un groupe de nazis qui visait la place. Un contrechamp permet de lire la joie sur leur visage, puis, derrière eux, les nazis, dépités, presque hargneux. Un instant nous croyons que la situation va basculer dans la violence : d'abord en plan d'ensemble, ils s'avancent pour s'immobiliser en plan de plus en plus serré (3). Nouveau contrechamp : Konrad et Hans (en plan rapproché) les regardent en se moquant ouvertement (4). Provocateurs, ils le sont à la manière de potaches ignorant évidemment les risques qu'ils courent. Comme en 3, nous voyons (5) de leur point de vu les nazis qui renoncent, leur chef leur désignant une table vers le fond.

De retour sur les deux garçons (6a), mais à l'inverse (en contrechamp) du 4, nous regardons avec Konrad Hans écoutant les propos de ce dernier sur les nazis (brutes, prestige de l'uniforme, Hitler délirant...). Le visage de Hans, sans surprise, reflète l'accord idéologique et politique possible après les incidents antérieurs. Mais le cadre s'élargit brusquement (zoom avant épousant leur regard) tandis que tous deux se retournent vers le fond de la salle où a éclaté une dispute (6b), sans doute à la table qu'ont rejointe les nazis éconduits (au plan 5). L'utilisation inhabituelle du procédé a un effet brutal : un zoom avant passe habituellement d'un plan large à un plan serré sur un détail. Ici, c'est un plan d'ensemble de la salle qui suit un plan rapproché. L'intimité de la relation Hans/Konrad, leur

entente fragile, est brisée par le monde qui les entoure, par le contexte politique qu'ils évoquaient tout en ignorant la vraie teneur et la menace.

Accord et désaccords

Ce monde extérieur est aussi représenté par l'orchestre et le joueur de tuba (7 et 8) qui cherche des yeux ce qui se passe. Dysharmonie (plan d'ensemble/gros plan) et trouble créé par la violence des nazis que l'on aperçoit de nouveau (9, suite du 6). Tandis que Hans et Konrad, à leur table, tendent le cou (10) en direction de cette agitation, un musicien tend le doigt vers l'origine du trouble (11). Les deux garçons sont encore au diapason avec la foule, comme au début de la séquence. C'est de leur point de vue que nous voyons se lever et s'enfuir vers la droite un homme en noir à la table du fond (12, comme en 9). La caméra suit la fuite de ce dernier. Dans la foule, des clientes (13) ébahies et un peu excitées par l'événement, comme le sont Hans et Konrad et nous-mêmes qui partageons leurs réactions. Plus précisément, un plan rapproché des deux (14) regardant vers le lieu de la poursuite (gauche du cadre) distingue Hans, de profil, très attentif, sur lequel la caméra fait le point, alors que Konrad, de trois quarts dos est flou. Nous épousons donc naturellement le point de vue du premier, qui voit en contrechamp (15a) l'homme en noir qui court vers la caméra (vers Hans, vers nous). Il sort du cadre à gauche pour échapper à jamais à ses poursuivants. La caméra qui suit la course du SA découvre Hans et Konrad qui se sont levés. Le premier est jeté à terre par le nazi, le second frappe ce dernier au visage. Pendant la chute de Hans, Konrad frappe le SA d'un violent coup de poing puis relève son ami et l'entraîne en courant vers le fond de la brasserie.

L'accord qui s'était fait autour des quelques mots de Konrad sur les nazis se concrétise. Instinctivement, Hans a pris la défense de l'inconnu contre les SA : inconsciemment, il se sent menacé par la violence des nazis. Konrad a choisi l'amitié, mais aussi une solidarité culturelle contre ces « primaires ».

La séquence pourrait s'arrêter sur ce bel *happy ending*. Mais le plan-séquence se poursuit (15b). Pendant la fuite des deux garçons, un homme s'est levé. Il s'adresse avec indignation à eux puis se retourne vers nous, désignant à sa voisine de table l'endroit où doit se relever le SA. Le plan d'ensemble englobe d'autres personnages : s'il n'y a pas de solidarité envers nos héros, l'indignation demeure limitée. Ce que confirme le plan final (16) : plan rapproché d'un homme au melon, binocle, fine moustache, cravate et col dur, bourgeois typique de l'Allemagne weimarienne. Il détourne son regard et tire une bouffée de sa cigarette sans laisser percer approbation ou désapprobation, à l'évidence partisan de la non-intervention...



1a



1b



1c



2



3



4



5



6a



6b



7



8



9



10



11



12



13



14



15a



15b



16

BANDE-SON

Les échos du passé



PISTES DE TRAVAIL

- Faire remarquer la précision des sons choisis dès le début du film et la façon dont ils ne se contentent pas d'accompagner l'image. Les sons d'une scène (abolements, chants d'oiseaux...) renvoient à une autre scène du film, créent un lien : la seconde audition donne un sens (un autre sens) à la première, au même titre que les images, d'abord mystérieuses, se répondent et s'éclairent.
- Remarquer également combien le film se refuse à multiplier les fanfares et les airs nazis qui pourtant n'étaient sans doute pas rares dans cette période d'élections de l'année 1932. Au contraire, mettre en relief l'utilisation de musiques qui accompagnent des scènes précises, la ritournelle qui accompagne la descente de Henry dans les caves ou le lied de Schubert qu'écoute Mme Strauss.

La bande-son de *L'Ami retrouvé* témoigne de la rigueur et de l'exigence de Jerry Schatzberg. Montée du nazisme, pèlerinage d'un Juif émigré sur la tombe de ses parents, naissance et rupture d'une amitié adolescente pouvaient engendrer émotion mécanique et musique lacrymale à loisir. Mais Schatzberg ne noie jamais la force des situations dans des effets redondants ou excessifs. Durant le générique, avant même les premières images en noir et blanc des hommes sur le lieu de leur exécution, le son est présent sous la forme de bruits de pas, puis de portes et de serrures. L'esprit du spectateur est éveillé, poussé à interpréter, mettre des images sur ces sons. Cette sobriété janséniste quasi bressonienne, rare dans le cinéma hollywoodien moderne, fait songer à la façon dont un Fritz Lang entrait dans le vif de ses films sans perdre une seconde ou une image.

Tout le long du film, nous sommes frappés par le réalisme minutieusement reconstitué du son. Ainsi du chant des oiseaux qui accompagne le premier retour de Hans chez lui après l'arrivée de Konrad (16), que l'on retrouve dans la montée en parallèle des escaliers par les deux garçons (24), marquée par le claquement des semelles sur la pierre et le sifflement d'une locomotive qui ne rendent que plus sensibles l'absence de paroles et le moindre geste de communication entre eux, regards en particulier. Ces bruits naturels ne visent pas seulement à produire un « effet de réel » ou à informer sur le statut social des personnages, comme ailleurs le hennissement de chevaux invisibles ou les cris d'oiseaux peut-être exotiques dans la montée vers la maison des Lohenburg (37). Comme les chants d'oiseaux et les craquements de brindilles dans la Forêt-Noire, ils renforcent aussi le côté nostalgique des souvenirs de Henry, rappel d'un paradis perdu (la carriole avec le trottement des chevaux chez la cousine Gertrud, 38) et d'un moment de bonheur intense.

On rencontre fréquemment ce type d'échos, réminiscences ou prémonitions, dignes de la célèbre madeleine de Proust ou la petite sonate de Vinteuil. Les oiseaux de Central Park appellent ceux du Wurtemberg, les aboiements des chiens lorsque le Dr Strauss proteste en uniforme devant son cabinet expliquent l'émotion de Henry entendant ceux qui menacent Alex. Plus que la vue des cordes, c'est leur grincement qui renvoie de la petite Bauer sur sa balançoire (2 et 25) au supplicié de 1940 (70). La musique n'est purement dramatique qu'à un moment crucial et unique du film, lorsque, après que Konrad a affirmé sa foi en Hitler, Hans s'enfuit en courant sans serrer la main qu'il lui tend (56).

La musique, comme nombre de sons et d'images, joue également sur de tels échos. Le cas le plus net est celui du lied de Schubert qu'écoute Mme Strauss sur un phonographe (gratifié d'un bref et exceptionnel insert) lors de la visite de Konrad (31). Ce lied réapparaît au moment où Henry découvre la tombe de ses parents (67), la faisant ressurgir comme ressurgissent alors à la fois souvenir familial intime et culture allemande. La musique de fanfare qui accompagne le trajet de Henry dans les sous-sols du garde-meuble semble d'une allégresse étrange puis se trouve justifiée lorsqu'elle réapparaît dans les scènes qui scellent l'amitié entre Hans et Konrad (rues de Stuttgart - 30, Forêt-Noire - 33). Reprise à la fin du film sur les images du lieu d'exécution de Konrad et les autres accusés du complot contre Hitler, sur une tonalité un peu plus grave, elle montre combien le lien de l'amitié entre les deux garçons se renoue alors, mais non sans ambiguïté. Dans le même temps, aujourd'hui (1988 ou 2010), elle ne peut manquer de nous rappeler les musiques des fanfares nazies (dont nous avons entendu quelques bribes [29, par exemple] durant le film), à la fois entraînantes et rétrospectivement terrifiantes.

1932, l'agonie de la république de Weimar

Les résultats électoraux diffusés par la radio, tandis que Hans se prépare pour le concert, sont précisément ceux des élections législatives du 31 juillet 1932. À cette date, avec 13 750 000 voix, le parti nazi (NSDAP) devient le premier parti d'Allemagne et obtient 230 députés au Reichstag. Hans quitte l'Allemagne pour les États-Unis le 19 janvier 1933, soit 11 jours avant la nomination de Hitler au poste de chancelier. Les seules images du film sans rapport au présent ou à 1932 sont celles qui montrent le juge nazi Freisler, président du Tribunal du peuple en 1944-45, conduire avec haine et morgue les débats contre les accusés de l'attentat du 20 juillet 1944 contre Hitler, dans une parodie de justice (600 arrestations, 110 exécutions).

Régime démocratique installé après la défaite de 1918, l'abdication de l'empereur Guillaume II et l'écrasement sanglant du mouvement spartakiste, la république de Weimar, qui vit ses derniers moments en cette année 1932, n'a jamais été vraiment populaire.

La crise économique venue des États-Unis fin 1929 bat son plein. Le pays qui comptait 2 millions de chômeurs fin mars 1929, est passé à 6M fin 1931. Début 1932, un salarié sur trois a perdu son travail, et s'y ajoutent 8M de chômeurs partiels. Alors qu'il n'est pas rare de voir des Allemands mendier, chercher leur nourriture dans des poubelles, les magasins regorgent de produits, les voitures de luxe emplissent les rues, brasseries, music-halls et cinémas débordent de monde. La rancœur des chômeurs et des salariés dont les rémunérations baissent, la peur du déclassement sont à leur comble.

Le pays est dans un état de guerre civile latente. La constitution ne fonctionne plus selon le mode parlementaire. Depuis 1930, alors que le Reichstag s'enlise dans des manœuvres stériles, le président Hindenburg (réélu en mars 1932 à l'âge de 85 ans) tire la république vers un régime présidentiel. Ainsi n'a-t-il pas nommé Hitler comme chancelier après sa victoire aux législatives de juillet 1932, mais Von Papen, sans parti. Frustrés de leur victoire électorale, les nazis accentuent leur recours à la violence. Une multitude de milices paraded dans les rues, s'affrontent, sèment la terreur (environ 300 000 SA et 2 000 SS pour les nazis, Reichsbanner pour les syndicats et les socialistes, Combattants du Front Rouge pour les communistes...). Pour le seul mois de juillet, on dénombre une centaine de morts violentes pour raisons politiques, parmi lesquelles 70 provoquées par des SA. Révélatrice de cette brutalité



Le président Hindenburg appelle Hitler au poste de chancelier

déchaînée est l'affaire Potempa, du nom du village de Silésie (Pologne actuelle) où la nuit du 9 août 1932, un groupe de neuf SA ivres, tirent un ouvrier communiste de son lit et l'assassinent avec une sauvagerie dont témoignent ses 27 plaies ouvertes, la balle dans le poumon et la carotide écrasée à coups de bottes. Casser du communiste, casser du juif est légitime pour un SA, communiste comme juif étant tenus pour inamendables, car dégénérés biologiquement. Il y va de la protection de l'honneur et de la race du peuple allemand. C'est de la légitime défense.

Les formations politiques traditionnelles sont dépassées, incapables de canaliser les peurs, les ressentiments, les enthousiasmes et la violence des masses.

Le sentiment de l'impuissance et de la corruption des autorités au pouvoir pousse à fuir vers les extrêmes. La crainte de l'isolement pousse à se réfugier dans la communauté raciale, chercher des boucs émissaires. Les SA, avec leur uniforme, leur organisation, leur réseau de sociabilité, leurs armes, leur volonté de plus en plus affichée de prendre le pouvoir par la force, donnent aux chômeurs en déshérence une dignité et un espoir. En soutenant les assassins de Podempa condamnés à mort 13 jours après les faits par un tribunal d'exception, Hitler déchire le masque légaliste et électoraliste qu'il s'était donné depuis 1924. Prêt à prendre le pouvoir par la force, c'est néanmoins légalement qu'il sera nommé chancelier le 30 janvier 1933.

L'antisémitisme : ignorances et préjugés

« Ma mère déteste les Juifs... Ma mère descend d'une très grande famille. Pendant des centaines d'années, les Juifs n'existaient pas pour des gens comme elle, ils étaient la lie de la terre, des intouchables. Elle les déteste, elle a peur d'eux, elle n'a jamais parlé à un Juif de toute sa vie. Si elle était mourante et s'il n'y avait que ton père qui puisse la sauver, elle refuserait qu'il la touche. Et elle te hait d'autant plus que tu es mon ami. Elle pense que tu m'as corrompu. Pour elle tu es le diable, un diable juif et bolchevique... »

Ce portrait que Konrad fait de sa mère est un condensé des éléments constitutifs de l'antisémitisme. Elle ne connaît ni Hans ni le Dr Strauss mais leur est hostile, car elle est hostile aux Juifs en tant que tels. Le caractère du Juif est de l'ordre de l'être. Peu importe qu'ils respectent rigoureusement les rites de la religion israélite, qu'ils soient athées, baignent ou non dans la culture juive, qu'ils se soient vaillamment battus dans l'armée allemande : ils sont Juifs donc le diable, le mal absolu, à éviter, pire, à combattre. L'antisémitisme se nourrit d'ignorance, de préjugés et de peur. L'irrationalité, le fanatisme de l'antisémite sont d'autant plus frappants qu'à cette époque, l'assimilation des Juifs allemands (moins de 500 000 en 1933, soit 0,9% de la population) est très poussée, au point qu'entre 1920 et 1933, 17% se sont mariés en dehors de leur communauté. Même s'ils sont regroupés dans quelques villes, ils ne se remarquent pas – à l'exception des immigrés récents venus de Russie et d'Europe centrale). C'est leur assimilation qui conduira d'ailleurs Hitler à interdire entre autres les mariages « mixtes » en 1935 dans les lois de Nuremberg.

Le terme *antisémitisme* n'est apparu qu'au XIX^e siècle. Jusquelà, on parlait d'*antijudaïsme*, c'est-à-dire d'une hostilité religieuse, apparue avec le christianisme pour marquer son indépendance par rapport à la religion juive dont il est issu. De là les accusations de profanation d'hosties, organisateurs de crimes rituels... L'antisémitisme, quant à lui, serait la forme laïque de l'hostilité à l'égard des Juifs. Pour le sociologue Guillaume Erner : « Ces deux phénomènes se confondent fréquemment. L'antijudaïsme contient parfois une définition lignagère du Juif. Le judaïsme serait donc plus une conséquence de la naissance qu'une religion. Pour l'antijudaïsme aussi, un Juif converti demeure parfois un Juif »¹.

La théorie du bouc émissaire est l'explication la plus courante de l'antisémitisme : les Juifs, partout minoritaires, seraient les victimes expiatoires d'une société en crise. Durkheim, Freud, Braudel, Sartre (*Réflexions sur la question juive*) ou René Girard (*Le Bouc émissaire*) l'ont invoquée. Agrresser les Juifs permettrait



Boycott des magasins et cabinets juifs à Berlin, le 1^{er} avril 1933. Slogans : « Allemands, résistez ! N'achetez pas chez les juifs ! » – « Allemands, défendez-vous contre l'abominable propagande juive. N'achetez que chez les Allemands ! »

à la société en crise de retrouver une certaine cohérence. Ainsi, dans la république de Weimar, l'accusation de complot juif apportait pour beaucoup une explication satisfaisante de la crise qu'ils vivaient. Hitler n'a fait que théoriser et exploiter ce fond, en s'inspirant des fondateurs de la pensée raciste : le Français Gobineau (1816-1882) qui faisait de la « race blanche » et de son noyau aryen la race supérieure et l'Anglais Chamberlain (1855-1927) qui voyait dans la « race juive » l'élément corrupteur du monde.

« L'antisémitisme n'a pas plus une histoire qu'une explication, relève G. Erner [...]. S'attaquer à un Juif ne revêtait pas la même signification pour un Romain, un croisé et un nazi. » Si après la tragédie de la Shoah, la haine du Juif n'est plus la norme, mais l'exception, les relations entre l'État d'Israël et les Palestiniens font toujours craindre sa résurgence.

1) Guillaume Erner, *Expliquer l'antisémitisme*, Puf, Paris, 2005.

PISTES DE TRAVAIL

L'année 1932

• Relever les éléments qui permettent de préciser l'année durant laquelle Hans et Konrad ont été amis. Caractériser la situation politique et chercher plus de renseignements sur cette situation.

L'antisémitisme

• Relever dans le film les scènes où Hans est confronté à l'antisémitisme. Quels sont les personnages antisémites ? Faire, d'après ceux-ci, le portrait d'un antisémite et en déduire une définition de l'antisémitisme.

• Relever tout ce qui montre que l'antisémitisme est sans fondement.



Mon premier ami...

Plus d'un demi-siècle après, Henry n'a pas oublié son ravissement le soir où Konrad lui avait déclaré « *Tu sais, je n'ai jamais eu d'ami avant toi. J'ai des parents, des relations, je connais des tas de gens... mais tu es mon premier ami.* » Pas plus qu'il n'a oublié la nausée qu'il éprouva quand il se sentit trahi par cet ami devenu pro-hitlérien.

Konrad fait la différence entre relation, connaissance et ami. Ce n'est pas toujours le cas, les utilisateurs de Facebook en font quotidiennement l'expérience. La définition de Michael Claes¹, reprenant celle de Hays², rassemble ses principaux éléments constitutifs de l'amitié : « *Forme de sociabilité reposant sur une interdépendance volontaire entre deux personnes, visant principalement des objectifs relationnels et émotionnels et assurant proximité, intimité et assistance mutuelle.* » Les amitiés naissent d'un attrait mutuel entre des personnes qui « s'appellent et se répondent. »³ Elles échappent – en grande partie – aux contraintes et pressions sociales. Ce sont les affinités qui permettent à l'amitié de durer. L'ami est digne de confiance. C'est un intime, on lui révèle ce qu'on ne confie pas aux autres.

Comme l'adulte, l'adolescent recherche, à travers l'amitié, le plaisir des rencontres, l'échange de confidences et le fait de pouvoir compter sur une aide inconditionnelle. Mais à cette époque de sa vie, il a plus besoin d'amis pour s'émanciper de la tutelle de ses parents, pour aller vers l'autre sexe et construire son identité. C'est aux amis qu'il pose les questions qui le taraudent : « *Que vais-je devenir ? Vais-je être à la hauteur de ce qu'on attend de moi ? Est-ce que je peux plaire ? Comment me coiffer, m'habiller ? Comment aborder une fille ? Un garçon ?...* » C'est avec eux qu'il essaye d'y répondre et grâce à eux qu'il a l'impression d'avancer. Ces conversations intimes réduisent son anxiété liée aux transformations de son corps, où lors d'événements stressants comme divorce des parents, examen, passage du collège au lycée... Elles aident à grandir, à réfléchir, à moins que l'adolescent(e) ne tombe sous la coupe d'une personnalité plus affirmée, parfois tyrannique, voire perverse, qui lui dicte son comportement.

À l'adolescence, la ségrégation sexuelle avec les pairs devient moins forte, mais prédomine dans les relations amicales. Ces relations n'ont d'ailleurs pas les mêmes caractéristiques du côté filles et du côté garçons. Des chercheurs relèvent que les adolescentes, dont il ne faut pas oublier une maturité émotionnelle plus précoce (deux ans d'écart avec les garçons), attendent plus de leurs amies sur le plan affectif. Elles recherchent plus la

proximité et l'intimité. Pour une fille, une amie est avant tout quelqu'un à qui on parle, avec qui on peut échanger des confidences, des émotions. Pour un garçon, l'ami est plutôt celui avec qui on partage les centres d'intérêt et avec qui on fait des choses. Par ailleurs, les filles se démènent plus que les garçons pour nouer des amitiés et les conserver.

La majorité des séparations sont dures à encaisser, mais elles peuvent avoir du bon quand elles libèrent d'un ami dont la fréquentation avait des effets négatifs (domination, drogue, délinquance...). Découlant d'une trahison, d'une dispute, la rupture peut être brutale, même violente. D'autres fois, on se voit de moins en moins, puis plus du tout, à cause d'orientations différentes, d'éloignement géographique, du temps qui passe, du manque de disponibilité, d'intérêts communs... Il peut y avoir aussi des « amis retrouvés », avec ou sans Internet.

1) Michel Claes, *L'Univers social des adolescents*, Presses de l'université de Montréal, 2005.

2) R.B. Hays, « Friendship », in S.W. Duck (dir.), *Handbook of Personal Relationships*, Wiley, New York, 1988.

3) J. Maisonneuve et L. Lamy, *Psycho-sociologie de l'amitié*, PUF, Paris, 1993.

PISTES DE TRAVAIL

- Rechercher dans le film comment naît l'amitié entre Hans et Konrad.
- Rechercher les éléments constitutifs de l'amitié des deux garçons et comparer avec l'expérience vécue. Comparer les résultats des filles et des garçons.
- L'amitié échappe-t-elle aux contraintes et pressions du milieu social, dans le film ? Dans l'expérience vécue ?
- Raconter la séquence où se déroule la rupture entre Hans et Konrad. Y a-t-il eu des signes annonciateurs ?
- Cherchez, dans les livres que vous avez lus, des amitiés comparables à celle de Hans et Konrad. Sur quoi sont-elles fondées ?

Bibliographie

Sur Jerry Schatzberg

- Michel Ciment, Jerry Schatzberg, *Schatzberg de la photo au cinéma*, Chêne/Hachette, 1982.
- Jean-Christophe Ferrari, « *Contemplatif à perdre haleine* », in dossier « Hollywood années 70 », *Positif*, n°544-546, juillet-août 2006.
- Pierre Berthomieu, *Le Cinéma hollywoodien – le temps du renouveau*, coll. « 128 », Armand Colin, 2005.
- Bertrand Tavernier, Jean-Pierre Coursodon, *50 ans de cinéma américain*, Nathan, 1991 ; Omnibus, 1995.
- Olivier-René Veillon, *Cinéma américain : Les années 80*, « Point-Virgule », n°63, Seuil, 1988.

Sur L'Ami retrouvé

- *Positif*, n° 339, mai 1989 : Alain Masson, Michel Ciment, entretiens avec J. Schatzberg et H. Pinter (voir aussi *Positif*, n° 132, 151, 223, 243, 286, 400, 420, 445, 464, 482...)
- *La saison cinématographique*, 1989 ; *Fiches du cinéma-Lannuel* 1990 ; *La Revue du cinéma-Image* et son, n° 449, (J. Zimmer et entretien d'Yves Allion avec J. S.) ; *Cahiers du cinéma*, n° 421.

Livres de Fred Uhlman :

- *L'Ami retrouvé* (1971) : « Folio », n°1463, Gallimard, préface d'Arthur Koestler ; « Folio plus Classiques », n°50, Gallimard, 2005, avec dossier de Marie-Sophie Doudet ; « Folio Bilingue », Gallimard, 1990 ; « Folio Junior », Gallimard-Jeunesse, 2007, avec analyses.
- *L'Ami retrouvé*, commentaires roman par Viviane Bühler, éd. Bernard-Lacoste, coll. « Techniques du français - Parcours de lecture », 2000.
- Harold Pinter et Fred Uhlman, *L'Ami retrouvé*, scénario, Gallimard, 1978 et 1989.
- *La Lettre de Conrad*, suivi de *Pas de résurrection, s'il vous plaît*, « Bibliothèque cosmopolite », Stock, 2000 (romans).
- *La Lettre de Conrad*, « Classiques & Contemporains », Magnard, 2003, commentaires de Nathalie Lebailly, Matthieu Gamard, Béatrice Gartenberg (roman).
- *Il fait beau à Paris aujourd'hui*, « Bibliothèque cosmopolite », Stock, 2001 (autobiographie).

Lectures

- Kathrine Kressmann Taylor, *Inconnu à cette adresse*, Livre de poche Littérature ou Jeunesse, 2004 & 2009 ; Autrement Littérature, 2004 (préface de Whit Burnett).

DVD

- *L'Ami retrouvé*, DVD, zone 2, PAL, couleur, plein écran, son Hifi, version française doublée uniquement, éd. LCJ, 2010.
- *Panique à Needle park*, DVD, zone 2, PAL, scope, vo, vostf, éd. TFL.
- *L'Épouvantail*, DVD, zone 2, PAL, vo, vostf (et autres), Warner Home Vidéo.

Fred Uhlman, le véritable Hans

Comme le héros de son roman Hans, Fred Uhlman est né à Stuttgart dans une famille juive. Mais en 1932, Hans n'a, dans le roman, que 16 ans tandis que Fred en avait 31. Son père vit d'une rente versée par ses frères à qui il a laissé ses parts de l'entreprise textile familiale. Violent, peu cultivé, souvent absent, celui-ci n'a rien du Dr Schwartz (Strauss dans le roman), pas plus que son épouse frivole et querelleuse ne ressemble à Mme Schwartz. Fred a une sœur, qu'il n'a pas jugé bon de placer dans son roman, et se sent mal dans sa famille. On retrouve par contre dans le roman certains de ses condisciples de l'école privée catholique (le comte Moy) ou de l'Eberhard Ludwig Gymnasium (les frères Stauffenberg, dont l'un sera mêlé au complot contre Hitler, le « caviar de la classe »...). Mais Fred Uhlman n'y est pas victime de l'antisémitisme et est assez âgé pour être marqué par la Première Guerre mondiale, la défaite et la crise qui s'ensuit. Alors qu'il se rêve artiste, cédant à la pression paternelle, il quitte Stuttgart, s'inscrit à l'Université en chirurgie dentaire puis se réoriente dans le Droit. En 1932, Fred Uhlman est de retour à Stuttgart. Mais c'est en tant qu'avocat, membre du parti social-démocrate, qu'il est témoin actif de la montée du nazisme. Informé d'une arrestation imminente, il s'exile en France.

Arrivé à Paris le 25 mars 1933, il fréquente les milieux artistiques et se lance dans la peinture. En Catalogne chez un ami peintre, il rencontre Diana Croft, aristocrate anglaise, qu'il épousera en Angleterre le 4 novembre 1936 contre l'avis des parents et y vivra jusqu'à sa mort en 1985. Il organise l'accueil de nouveaux exilés allemands en Angleterre et continue sa lutte anti-nazie via la *Ligue allemande pour la culture libre*. Il retourne plusieurs fois à Stuttgart, est interrogé par la gestapo, propose à ses parents de fuir, mais ces derniers refusent et toute sa famille sera exterminée. La guerre déclenchée, il est interné de juin à décembre 1940 en tant qu'Allemand. Prenant plus de 20 ans, il rejettera sa langue maternelle au point de croire longtemps l'avoir oubliée. Tout en se consacrant à la peinture, il se lance tardivement dans l'écriture dans les années 60 (cf. « Bibliographie »). Il a 70 ans quand *L'Ami retrouvé* est publié en anglais. Peu avant de mourir, il déclare à une journaliste du *Monde* : « Je suis toujours amoureux de l'Allemagne. Même après Auschwitz. D'une autre Allemagne. »

Harold Pinter, scénariste

Comme Jerry Schatzberg, Harold Pinter (1930-2008) est d'origine juive. Il est né en 1930 à Londres, dans l'East End. Son père est tailleur, d'origine russe. La misère règne dans ce quartier populaire de Hackney, dans un violent climat d'antisémitisme et de manifestations fascistes. En 1948, il refuse le service militaire et se dirige vers le théâtre. Il jouera dans des tournées en province et en Irlande, en particulier sous le nom de David Baron, écrivant nouvelles et poèmes. Il écrit sa première pièce en 1957 (*La Chambre*) et rencontre le succès avec *L'Anniversaire* (1958) et surtout *Le Gardien* (1959)¹.

Dès 1960, radio puis télévision font appel à lui et il écrit pour elles certaines de ses pièces (*Cours du soir*, *La Collection*, *L'Amant...*) avant d'en faire des pièces de théâtre. Au cinéma, il adapte rarement ses propres pièces. C'est pourtant le cas de *The Caretaker*, de Clive Donner (1963), d'après *Le Gardien*, de *L'Anniversaire* (William Friedkin, 1968), du *Retour* (Peter Hall, 1973), de *Trahisons conjugales* (David Jones, 1982), d'après *Betrayal* (*Trahisons*). Il préfère souvent adapter des écrits qu'il apprécie : Franz Kafka (*Le Procès*, réalisé par David Hugh Jones, 1993), Margaret Atwood (*La Servante écarlate*, de Volker Schlöndorff, 1990), John Fowles (*La Maîtresse du lieutenant français*, Karel Reisz, 1980), Scott Fitzgerald (*Le Dernier Nabab*, Elia Kazan)... Mais sa collaboration la plus importante fut évidemment avec Joseph Losey pour *The Servant* (1963) et *Accident* (1966), incontestablement les deux plus grands films issus de cette rencontre, et pour *Le Messager* (1969). Résulte également de cette collaboration le *Scénario Proust*, écrit en 1972, mais jamais réalisé (Gallimard, 2003).

Il aborde la mise en scène de théâtre en 1973, réalise un film la même année, *Butley*, d'après une pièce de Simon Gray. Si Harold Pinter regrettait que certains de ses scénarios aient parfois donné des œuvres décevantes, *L'Ami retrouvé* lui tenait à cœur et il regrettait que le film de Schatzberg n'ait pas été apprécié comme il aurait dû l'être...

1) Nous ne reviendrons pas ici sur la carrière de l'auteur dramatique (*Le Gardien*, *La Collection*, *Le Retour*, *Paysage*, *C'était hier...*), qui reçoit en 1985 le prix Nobel de littérature (cf. l'article « Harold Pinter » de l'*Encyclopædia Universalis*, nouvelle édition multimédia 2010, et Universalia 2009).

Petites infos

Presse

Recoller les morceaux de sa mémoire

« *L'Ami retrouvé* confirme le retour de l'auteur de *L'Épouvantail* parmi les plus grands. Pour l'occasion le réalisateur nous offre un film dérangent qui traite de l'histoire contemporaine. [...] La seconde partie qui évoque l'Allemagne de la montée du nazisme, est traitée de façon linéaire, classique, voire un peu académique. Ce qui tranche avec les épisodes contemporains, en proie au désordre. Un chaos d'images, de flash-back, de souvenirs, de documents d'archives qui ne trouvent leur raison d'être que dans l'épilogue, et qui attendent en permanence notre curiosité. Comme si le vieil homme que nous suivons depuis le début avait du mal à recoller les morceaux de sa mémoire. Mais si la mise en scène, brillamment contrastée, nous éblouit après nous avoir intrigués, elle ne cache rien du fond, à savoir la montée de la barbarie nazie. De floue, celle-ci prend des contours de plus en plus évidents, s'insinue, avant de devenir obsédante. Le temps de la prise de conscience pour les personnages comme pour nous. Le film n'est pas pour autant démonstratif. Il reste au contraire sobre, raide parfois, retenu toujours, à l'image de ses héros. »

Yves Allion, *La Saison cinématographique* 1989

Le passé recomposé

« Conçu comme une démonstration de maîtrise (de soi, de son travail, de son point de vue...) tout le film s'articule comme un écho discrètement paisible, d'une introduction brutale et synopée. En quelques plans aussi brefs que contrastés (noir et blanc/couleur, passé/présent, violence/paix) sont présentées en avant propos les images clés qui justifieront le voyage de Hans : une cave où l'on exécute six condamnés, un chien-loup poursuivant une fillette dans un paisible parc américain, un corps pendu dont les oscillations macabres impulsent celles d'une balançoire enfantine. Mais cette brève introduction d'une symbolique presque outrancière n'est que leurre, un réactif, un faire-valoir de l'objet principal. Lorsque le vieil homme aura rencontré ses souvenirs (plan magnifique où il se dissout littéralement en s'éloignant dans un immense couloir) ceux-ci s'égrèneront au rythme paisible de banals souvenirs d'adolescence et d'amitié. »

Jacques Zimmer, *La Revue du Cinéma*, n°449, mai 1989

Très « cup of tea »

« Si Schatzberg sait très bien jouer du passage de l'anglais à l'allemand sur la période contemporaine (la scène la plus forte du film est sans doute celle où Henry Strauss retrouve ses mots d'allemand pour remettre à sa place un chauffeur de taxi "amnésique"), il n'en va pas de même pour la période des années 30, entièrement jouée en anglais. L'effet "collège", l'adaptation très *cup of tea* d'Harold Pinter, le casting (des jeunes gens fraîchement sortis des écoles dramatiques anglaises), tout donne au film un côté *Another Country*. On n'en regrette que davantage Jason

Robards, qui ne fait que passer dans le film, et qui est décidément un grand acteur. »

Hervé Le Roux, *Cahiers du cinéma*, n°421, juin 1989

La qualité nuit par instants

« Ce film rigoureux et discret de J. Schatzberg sonne juste, sauf lorsque deux présages télévisés annoncent lourdement la couleur. Bien joué, il est d'une discrétion louable ; mais cette qualité nuit par instants, comme pour priver le film d'une personnalité propre. »

Geneviève Petiot, *Fiches du cinéma-L'Annuel* 1990

Une violence énigmatique

« Que l'émotion, et non l'esprit de système, guide le film, en voici un témoignage. Revenu à Stuttgart, Henry remonte les marches qu'il avait gravies dans sa jeunesse, quand il s'appelait Hans, d'abord à l'extérieur, puis à l'intérieur du palais Lohenburg ; il s'arrête au même endroit ; c'est là qu'il avait entr'aperçu, sans pouvoir en être sûr, la photo de Hitler déposée sur une table, et à l'instant surgissent les images d'un magistrat féroce et prévaricateur ; elles ont un pouvoir émotionnel comparable, terrifiantes comme le despote, mais elles s'imposent avec une violence énigmatique alors que le petit portrait, trop clair dans sa signification, se dérobaît au regard. »

Alain Masson, *Positif*, n° 339, mai 1989

Générique

Titre original	<i>Reunion</i>
Titre français	<i>L'Ami retrouvé</i>
Production	Films Ariane et Tac Limited, NEF, Film Pr. Und vertriebs CLG. FR3 Films.
Productrice	Anne François
Producteur exécutif	Vincent Malle
Réalisation	Jerry Schatzberg
Scénario	Harold Pinter
D'après le roman de	Fred Uhlman
Images	Bruno de Kayser
Cadreur	Philippe Brun
Montage	Martine Barraqué
Musique	Philippe Sarde
Édition musicale	Éditions Philippe Sarde, Les Films Ariane
Décorateur	Alexandre Trauner
Décorateur de plateau	Jacqueline Cohen
Costumes	David Perry
Maquillage	Karin Bauer-Hurst, Eberhard Neufink
Conseiller art. son	Laurent Quaglio
Mixage	Gary Alper
Tournage	New York, Stuttgart et Forêt-Noire
Interprétation	
<i>Henry Strauss</i>	Jason Robards
<i>Hans Strauss</i>	Christian Anholt
<i>Konrad von Lohenburg</i>	Samuel West
<i>Comtesse von Lohenburg</i>	Françoise Fabian
<i>Mme Strauss</i>	Barbara Jefford
<i>Lisa (fille de Henry)</i>	Maureen Kerwin
<i>Le Dr Strauss</i>	Bert Parnaby
<i>Herr von Lohenburg</i>	Jacques Brunet
<i>Le juge Freisler</i>	Roland Schäffer
<i>Gertrud, comtesse von Zeilarn, 1988</i>	Dorothea Alexander
<i>Gertrud von Zeilarn, 1932</i>	Shebah Ronay
<i>Zimmermann, professeur</i>	Tim Barker
<i>Pompetski, professeur « Max le musclé », prof. de gymnastique</i>	Struan Rodger
<i>Bollacher</i>	Frederick Warder
<i>Le Sioniste</i>	Alan Bowyer
<i>Employé garde-meuble</i>	Frank Baker
<i>Provisueur, 1988</i>	Alexandre Trauner
<i>Chauffeur de taxi</i>	Gerhard Fries
	Alf Reigel
Année de production	1988
Pays	France, RFA, G-B.
Film	35mm, Eastmancolor, Fujicolor
Format	1 : 2,35
Durée	1h50'
Durée DVD	1h45'18
Visa	47 205
Distribution	TF1 International, Acacias, Tamasa
Première aux USA	15 mars 1991
Sortie en France	17 mai 1989

DIRECTEUR DE RÉDACTION

Joël Magny

RÉDACTEUR EN CHEF

Michel Cyprien

RÉDACTEURS DU DOSSIER

Joël Magny, critique et historien du cinéma, écrivain, directeur de collection aux *Cahiers du cinéma*.

Yvette Cazaux, ex-professeur au Collège Marcellin Berthelot, Montreuil.



Avec la participation
de votre Conseil général

