



uniFrance films presents

my French Film Festival.com

January 16 / February 16, 2015 - 5<sup>th</sup> edition

Fiche pédagogique rédigée par Charlotte GARSON

## *Plein soleil*

Un film de René Clément

### I. GENÈSE DU FILM

### II. PISTES D'ÉTUDE

1. Entre Rome et Naples : l'héritage néo-réaliste
2. Un identité instable

### III. ANNEXE : ouverture sur d'autres films



## I. GENÈSE DU FILM

### Le réalisateur



Né en 1913 à Bordeaux et mort en 1996 à Monaco, René Clément tourne une quinzaine de courts métrages avant de tourner son premier long métrage, *La Bataille du rail*, en mars et avril 1945, alors que la Deuxième Guerre mondiale n'est pas encore terminée. Cette saisissante chronique de la Résistance des cheminots français pendant l'Occupation (transports du courrier, sabotages...) mêle

employés de la SNCF et acteurs professionnels autour de Camargue et de son réseau Résistance Fer. Souvent prise pour un documentaire, cette fiction brille non par son exhaustivité historique (elle célèbre la Résistance française mais laisse de côté les convois organisés par les nazis sur des lignes SNCF) mais par son sens du détail, et son montage *cut* qui rappelle le documentaire soviétique à la Eisenstein ou Vertov. Cette précision également à l'œuvre dans *Le Père tranquille* (1946) est servie par la photographie du grand chef-opérateur Henri Alekan (qui a signé l'image de *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, dont René Clément a été l'assistant).

Le raffinement photographique restera la marque de René Clément, parfois assimilé au néo-réalisme de la première période de Luchino Visconti ou du maître Roberto Rossellini. Immense succès à sa sortie, *Jeux interdits* relate en 1952 le parcours de deux enfants pendant la guerre, peut-être au prix d'un malentendu entre René Clément et le public : la France de l'après-guerre voit une poésie de l'enfance mais le ton du réalisateur est porteur d'une cruauté et d'une sécheresse parfois ignorée par les spectateurs. Clément y « renvoie dos à dos le pessimisme et l'humanisme pour leur substituer un amour absurde, irréductible à toute morale, entre l'enfance et la mort<sup>1</sup> ». Le regard distancé de Clément envers des personnages qui sont souvent des antihéros (les nazis en fuite des *Maudits*, 1947) pourrait être qualifié de comportementaliste : il filme des protagonistes parfois déconnectés de leurs propres motivations, qui se débattent avec une Loi leur restant extérieure, indifférente (le don Juan joué par Gérard Philipe dans *Monsieur Ripois*, 1954). Cet aspect culmine avec *Plein Soleil*, qui marque en 1960 à la fois l'apogée de son œuvre et sa dernière réussite – même si la fresque historique *Paris brûle-t-il*, à nouveau située pendant l'Occupation, marque les esprits en 1966 et permet au cinéaste de retrouver Alain Delon.

### **Le roman de Patricia Highsmith**

*Plein soleil* est librement inspiré du roman policier de l'auteure américaine Patricia Highsmith, déjà adaptée au cinéma notamment par Alfred Hitchcock (*L'Inconnu du Nord Express*, 1951). Son roman *Monsieur Ripley* (1955) ouvre en fait une saga de cinq thrillers. Clément adapte donc le premier (paru en 1955), et c'est ce même roman inaugural du cycle qu'Anthony Minghella portera à l'écran en 2000, signant avec *Le Talentueux monsieur Ripley* un remake de *Plein Soleil*. Les autres tomes ont aussi inspiré des films : *Monsieur Ripley et*

---

<sup>1</sup> Noël Herpe, Cinémathèque française, présentation de la rétrospective René Clément, 2014.

*les ombres* (1970) a fait l'objet d'un long métrage américain de Roger Spottiswoode en 2005 ; *Ripley s'amuse* (1974) porte sur les routes des Etats-Unis l'Allemand Wim Wenders (*L'Ami américain* avec Dennis Hopper, 1977), puis Liliana Cavani s'y attèle en 2002 avec John Malkovitch dans *Ripley's Game*.

### **Alain Delon : une star est née**

Le héros ambigu de *Plein soleil* constitue le premier rôle important d'Alain Delon, juste avant *Rocco et ses frères* de l'Italien Luchino Visconti : la séduction à la fois sensuelle et froide de son regard mêle à une évidente perfection des traits le sentiment d'une personnalité insondable. Alain Delon, qui a vingt-trois ans au moment du tournage en août 1959, est plus âgé que Marie Laforêt (vingt ans) mais de dix ans plus jeune que Maurice Ronet, qui interprète Philippe. René Clément avait pourtant initialement prévu de donner à Alain Delon le rôle de Philippe, et c'est son épouse qui lui aurait fait changer d'avis – intervention intéressante, et qui laisse rêveur : joué par un acteur plus jeune, Philippe aurait sans doute été un personnage trop évidemment vulnérable. Ainsi distribués, les rôles jouent d'une sorte de bascule incessante, une oscillation dans la domination psychologique de l'un par l'autre. Par la suite, la carrière d'Alain Delon garde la marque de l'ambivalence morale de Ripley : les rôles qu'il interprète à nouveau pour Visconti (*Le Guépard*, 1962), Jean-Pierre Melville (*Le Samourai*, 1967, *Le Cercle rouge*, 1970, *Un flic*, 1972) ou encore Joseph Losey (*Monsieur Klein*, 1976) se souviendront de ce que Delon peut dégager d'énigmatique, voire d'inquiétant.



## II. PISTES D'ETUDE

### 1. ENTRE ROME ET NAPLES : L'HERITAGE NEO-REALISTE

Une première approche du film en classe pourra partir d'aspects concrets (son, composition, décor) plutôt que d'entrer d'emblée dans la tension psychologique qui est au cœur de ce thriller. S'il peut paraître étonnant de choisir ce point de départ, celui-ci permettra à la fois de rendre les élèves sensibles à la mise en scène et à la force plastique du film, et de mener pas à pas vers l'enjeu de sens qui le sous-tend.

#### L'Italie, entre métropole et village côtier

Le choix de décors naturels, italiens de surcroît, inscrit *Plein soleil* dans un mouvement de l'histoire du cinéma repérable : le néoréalisme, inauguré par Luchino Visconti avec *Les Amants diaboliques* (1943), également tiré d'un roman policier américain (*Le facteur sonne toujours deux fois* de James M. Cain), et prolongé après-guerre dans les films de Vittorio De Sica et de Roberto Rossellini. Le terme de « néoréalisme » ne désigne pas un cinéma documentaire mais de scénarios de fiction qui se nourrissent de détails précis et de tournages souvent effectués en décors réels, qui utilisent donc le lieu comme un personnage à part entière du film, lui donnant davantage qu'une atmosphère : l'Italie en train d'être libérée par les Alliés dans *Paisa* de Rossellini (1946) ou l'Allemagne défaite, en ruines, d'*Allemagne année zéro*, du même réalisateur (1947). Tourné à Rome ainsi que sur la côte napolitaine, *Plein soleil* donne ainsi aux décors naturels un rôle dramaturgique. Les allers-retours entre Rome et le petit village où finit par s'enfermer Marge produisent un balancement qui contribue au suspense. D'un côté la capitale, promesse d'anonymat dans les déplacements de Ripley entre grands hôtels, appartement loué au nom de Philippe et chambre de bonne où il reçoit le policier ; de l'autre tout un folklore filmé avec un regard quasiment ethnographique, qui rappelle les magnifiques courts métrages documentaires de Vittorio De Seta tournés dans le Sud de l'Italie de 1954 à 1959<sup>2</sup>. Ces films enregistrent les us et coutumes des bergers siciliens ou les chants funéraires des femmes sardes, entièrement voilées de noir, ou encore une festivité calabraise. Cet aspect ethnographique se retrouve dans *Plein soleil* dans les gros plans des « visages » des raies qu'observe Tom sur le marché des environs de Naples

---

<sup>2</sup> Coffret DVD disponible aux éditions Carlotta : Vittorio de Seta, *le monde perdu*.

(inquiétante étrangeté de ces sourires narquois<sup>3</sup>), et surtout dans la scène de la procession religieuse, quand Ripley y accoste à nouveau pour chercher Marge : l'authenticité séculaire du chant traditionnel court-circuite l'énigme policière, en un mélange de genres saisissant, insufflant dans le polar une véracité documentaire.

### Une jeunesse européenne

C'est au retour d'un séjour en Europe au début des années 1950 que Patricia Highsmith a l'idée de *Monsieur Ripley* : ce n'est pas un hasard si la New-Yorkaise a inventé son intrigue à partir d'un portrait quasi-sociologique de la jeunesse de l'après-guerre : après la ruine et la destruction, comment ne pas verser dans un hédonisme sans lendemain, pour peu que les parents (le père millionnaire américain de Philippe) aient les moyens de financer les interminables vacances de cette jeunesse dorée ? C'est à la terrasse d'un café de la via Veneto, à Rome, que s'ouvre *Plein soleil*, exactement dans la rue où l'Italien Federico Fellini tourne en 1960 *La Dolce vita*<sup>4</sup>. Philippe a en commun avec les *vitelloni* du cinéaste italien (titre d'un autre film de Fellini qui désigne un groupe de jeunes gens désinvoltes) un goût pour le farniente sur son voilier, les conquêtes féminines faciles, le *chianti* aidant (l'épisode de la calèche avec la femme belge blonde). Le film le montre allant retirer une grosse somme d'argent à la banque alors que jamais nous ne le voyons travailler.

La situation presque conjugale que Philippe instaure avec Marge et Tom (notamment sur le bateau) achève le portrait d'une jeunesse que les jeunes cinéastes de la Nouvelle Vague française, Claude Chabrol (*Les Cousins*, *Le Beau Serge*) ou Jean-Luc Godard (*Bande à part*) montrent comme volontiers libre dans ses mœurs, parfois je-m'en-foutiste et désespérée. L'alliage de sensualité et d'innocence conféré au personnage de Marge (Marie Laforêt) évoque par exemple la façon dont Jean-Luc Godard filme sa compagne et actrice Anna Karina au cours des années 60. Pour *Plein soleil*, René Clément s'est assuré les services de deux collaborateurs fortement rattachés à la Nouvelle Vague : Henri Decaë qui a dirigé l'image des *400 Coups* de François Truffaut en 1959 et des *Cousins* de Chabrol la même année, et au scénario, Paul Gégauff, figure de don juan flamboyant et cynique qui était l'ami notamment de Claude Chabrol et d'Eric Rohmer, parfois inspirés par l'histoire de ses conquêtes (*Les Cousins*, *Le Signe du lion*, *Le Genou de Claire*...).

---

<sup>3</sup> Quand les « amis » de Philippe et de Freddy vont déjeuner au restaurant après la séquence de la morgue, René Clément apparaît lui-même à l'écran en serveur apportant un gros poisson.

<sup>4</sup> Dans le film de Fellini, la rue est reconstruite en studio pour un effet visuel particulier.

## Du bleu au bleu

L'importance capitale du décor se cristallise dans *Plein soleil* dans la représentation de la mer, qui domine la séquence-clé du meurtre sur le bateau, au milieu du film. Le titre, qui diffère fortement celui du roman, substitue au seul portrait de Ripley un élément naturel excessif : comme l'affiche la plus récente le souligne, René Clément semble s'inspirer de *L'Étranger* d'Albert Camus qui relie l'excès de soleil et la pulsion de meurtre de son narrateur. Il n'est pas exclu que la cause première du meurtre de Philippe par Tom soit la blague cruelle du riche propriétaire du yacht qui l'isole sur le canot pour se débarrasser momentanément de lui. L'insolation que contracte Tom est comme la matérialisation dans son corps de l'humiliation de classe infligée par Philippe.



Dans les plans du littoral, la splendeur de lieux habituellement associés au bien-être des vacances se voit intensifiée par le talent photographique d'Henri Decaë. On pourra donc relever avec les élèves les différentes occurrences de la couleur bleue dans le film. Sereine et royale, cette couleur froide retarde l'explosion criminelle : regards séduisants des deux héros hâlés, parfois saisis en insert, Méditerranée bien sûr, que la pellicule Eastmancolor dote d'une teinte soutenue, comme si tout le jaune en était exclu ; bleu final du peignoir et du parasol où Ripley, dans les derniers plans, croit enfin jouir d'une impunité éternelle, comme s'il se confondait avec la mer, lieu de son premier crime qui recrache à la fin le cadavre de Philippe. Le tout dernier plan de *Plein soleil* fait écho à son premier, une carte postale de vacances. La

mer d'huile, ses bateaux, la montagne au loin : qui soupçonnerait que la mort rôde dans ce paysage idyllique ?

## 2. UNE IDENTITE INSTABLE

### Tom au miroir de Philippe

Principal enjeu de la dramaturgie du film, l'identité instable de Tom Ripley y est inscrite dès avant son premier plan puisqu'elle commence au générique, dont le graphisme reproduit les pointillés de documents administratifs que le nom des acteurs vient remplir, comme écrits à la main. Quand l'histoire commence, la mise en scène établit une ressemblance physique entre Maurice Ronet (Philippe) et Alain Delon (Tom) : yeux bleus, teint bronzé, pantalon cigarette léger, chaussures souples, ils ont le même profil. Seul l'argent les sépare radicalement. Séquence apparemment « gratuite » du point de vue de l'intrigue, l'épisode de la rencontre avec une jeune femme belge anticipe l'aveuglement de Philippe qui le mènera à la mort : échangeant tour à tour la canne achetée à un aveugle, les deux larrons s'en servent comme d'un grossier moyen de conquête féminine. « *Un aveugle n'a peur de rien* », claironne Philippe, « *Il ne connaît ni les dangers ni les obstacles* ». S'il feint de participer aux jeux de Philippe et à la drague, Tom est en fait en retrait, il garde toutes ses facultés de vision (il trouve et empoche la boucle d'oreille de la Belge qui lui sert par la suite pour attiser la jalousie de Marge).

Le motif du double, qui rendra possible l'usurpation, culmine dans la première partie du film dans une scène que l'on pourrait appeler « le stade du miroir » : Tom, dans la chambre de son « ami », essaie les mocassins blancs de Philippe et revêt sa veste rayée. Ce qui part d'un goût pour le luxe de la part du jeune homme désargenté se transforme devant la glace en attirance trouble, homo-érotique (le montage le suggère dans le jeu de regards d'Alain Delon au miroir et dans le baiser qu'il donne à son reflet, puis dans l'entrée de Philippe qui fait claquer une cravache). Le retour à l'ordre (marqué par l'indignation de Philippe) se révélera inefficace : le double est scellé, ainsi que le trio puisque Tom ne quittera pas le couple, comme s'il avait définitivement « ferré » Philippe, qui l'emmène à Taormina sur son voilier au grand dam de Marge. Philippe ne contredit pas même le mensonge éhonté Tom qui évoque un faux souvenir d'adolescence commune, comme il le dira plus tard à Marge. Le spectateur est lui-même dans le doute puisque Philippe n'écarte pas l'hypothèse que ce souvenir soit réel et qu'il ait oublié avoir connu Tom dans son enfance...

## Falsifications en tous genres

L'instabilité de l'identité du jeune Tom Ripley se coule ainsi sans mal dans une véritable entreprise d'usurpation d'identité. On pourra relever avec les élèves les différentes étapes de cette usurpation, avant même le meurtre (analyse de la séquence du miroir et des vêtements, vol des papiers dans le bateau). A la façon de Jacques Becker qui dans *Le Trou* se concentre de manière quasi-documentaire sur le creusement d'un tunnel souterrain dans la prison de la Santé par des compagnons de cellule, René Clément filme avec précision les démarches minutieuses de falsification du passeport de Ripley devenu Greenleaf. La discussion du vivant de Philippe sur cette usurpation est sidérante de franchise : « *Vous me tuez, vous voilà riche... ?* » : en énonçant presque sur le ton de la plaisanterie le stratagème qui lui coûtera effectivement la vie, Philippe découvre-t-il soudain les intentions de Tom, ou les lui suggère-t-il ? L'identité instable de Ripley le rend- particulièrement « adaptable » aux accidents, c'est même sa qualité principale que de savoir improviser. Le couteau qui lui sert sur le voilier à se faire un sandwich pourra convenir pour poignarder Philippe, décision prise en un éclair ; la boucle d'oreille de la Belge aura elle aussi son utilité. Plus tard, Ripley fait preuve de la même ingéniosité pour transporter le cadavre de l'Américain, maquillé en ivrogne (il lui glisse une cigarette dans la bouche quand il entend un voisin actionner sa serrure) et pour récupérer ses bagages devant l'immeuble encerclé par la police.

Le cinéaste lui-même parachève par un choix de mise en scène l'usurpation : il postsynchronise en effet dans certaines séquences les répliques d'Alain Delon avec la voix de Maurice Ronet, en un saisissant effet fantomatique. L'usurpation ne serait cependant pas complète sans l'appropriation par Tom de la petite-amie de Philippe. Cet événement apparemment impossible (la jeune femme a plutôt l'air d'une veuve inconsolable) s'accomplit en un tournemain, souligné par un zoom sur les mains entrelacées de Tom et Marge quand ils vont à la plage avant la séquence finale.

## Le retour de l'autre

Si l'usurpation est décrite dans la perfection de son accomplissement (quand il jette le cadavre de l'Américain, Tom se réjouit tout seul du fait que c'est désormais Philippe qui sera accusé du meurtre), *Plein soleil* relate cependant l'échec de cette usurpation. On pourra suivre avec les élèves le trajet d'un objet-clé du film, parfait outil de falsification qui finit par trahir



Ripley : la machine à écrire, récupérée par Tom même quand les policiers sont à ses trousses (il envoie un chauffeur de taxi prendre ses bagages). Instrument aujourd'hui désuet, la machine à écrire a pour intérêt, du point de vue policier, de permettre l'authentification d'une lettre (un film comme *Les 400 Coups* de Truffaut, 1959, rappelle que les machines étaient numérotées à l'époque). S'emparer de la machine, c'est donc s'approprier l'écriture de Philippe, en plus d'imiter sa signature. Aussi le meurtre de l'Américain devient-il « indispensable » dans la logique de Ripley à partir du moment où celui-ci s'aperçoit que Tom est en train d'écrire une lettre à Marge comme s'il était Philippe.



On pourra remarquer avec les élèves que les scènes-clé du film sont souvent muettes, en tout cas très peu dialoguées. La longue séquence sur le voilier pourra être repassée en classe sur DVD ou évoquée verbalement en détail. On veillera à mettre en parallèle cet épisode de blague cruelle -- le canot, dit « youyou », relié par une corde où Tom, phobique de l'eau, est « exilé » par Philippe -- et le retour final du corps de Philippe, lui aussi relié au bateau par une corde. Contrairement à la corde qui cède et rejette Tom dans l'immensité de la mer quand Philippe veut tranquillement faire l'amour à sa petite-amie, le câble qui retient le cadavre au voilier a tenu bon et s'est emmêlé dans le mécanisme du gouvernail. C'est finalement ce *lien* entre les deux hommes, stratégiquement établi par Ripley, qui le perd et empêche le crime parfait<sup>5</sup>. Le motif du double fait alors retour différemment : c'est non seulement le cadavre de

---

<sup>5</sup> Dans *Monsieur Ripois*, André Ripois (Gérard Philippe), juste avant sa mort, est suspendu à un foulard attaché à un balcon au-dessus du vide.

Philippe qui refait surface mais celui à venir de Tom, possiblement condamnable à la peine de mort.

## **ANNEXE**

### **Ouverture sur d'autres films**

On pourra projeter sur DVD des extraits des films suivants :

Un huis clos sur l'eau : Roman Polanski, *Le Couteau dans l'eau* (1962)

Une tragédie sous le soleil italien : *Le Mépris* de Jean-Luc Godard (1963)

Une relecture de *Plein Soleil : La Piscine* de Jacques Deray, avec Alain Delon et Maurice Ronet (1969)

Un remake du *Monsieur Ripley* de P. Highsmith, sans doute plus convenu : *Le Talentueux monsieur Ripley*, Anthony Minghella, 2000

Ambivalence, mimétisme et double : *L'Assassinat de Jesse James par le lâche Robert Ford* d'Andrew Dominic (2007)