BELMONDO

Samuel Blumenfeld
Le Monde

I - Belmondo, dans une chambre avec Godard

De Belmondo à Bébel

1|6 Au hasard d'une promenade dans Saint-Germain-des-Prés à l'été 1958, le jeune comédien croise Jean-Luc Godard, qui lui propose un rôle dans un court-métrage qu'il réalise dans un hôtel, à deux pas de là. Un an plus tard commence le tournage d'« A bout de souffle »

RÉCIT

Pour Jean-Paul Belmondo, ce 25 août 1958 ressemble à une journée comme les autres. Ce n'est pas dans la moiteur de l'été, se dit le comédien, alors que la chemise imprégnée de transpiration colle littéralement à son torse, que se jouent les destins. De toute façon, à 25 ans, il n'envisage rien. Il subit. Faute de maîtriser le cours des choses, il se concentre sur ce qu'il sait faire de mieux : marcher. Du

quartier de Denfert-Rochereau, où il habite, aux bars de Saint-Germain-des-Prés, devenus son pré carré, et, au-delà, les quais ou les grands boulevards, ses chaussures ont arpenté chaque carré de bitume de la capitale.

La promenade définit une méthode. Selon lui, le métier d'acteur ne s'apprend pas seulement dans un cours du Conservatoire mais aussi dans la rue. Il a retenu la leçon de ceux qu'il nomme « les vieux acteurs » : Michel Simon, Jules Berry, Pierre Brasseur. Ces figures du cinéma d'avant-guerre, érigées en modèle, Belmondo s'en sert à la manière d'une boussole, conscient que pour acquérir leur étoffe, il faut d'abord savoir regarder autour de soi, c'est-à-dire marcher. Lorsqu'il prépare un rôle au théâtre, Belmondo erre la nuit et interprète son rôle dans la rue. Son ultime répétition pour le concours d'entrée du Conservatoire, en 1952, il l'a effectuée au bout de la nuit, devant un soleil levant, au jardin du Luxembourg, devant des gardiens atterrés de découvrir ce jeune homme, que l'on croirait échappé d'une institution psychiatrique, peaufiner son monologue.

Parfois, le flâneur Belmondo ressasse. Au sujet de ce jury du Conservatoire par exemple, qui lui a donné un rappel d'accessit en dernière année, le pire des affronts, signifiant qu'il n'a rien à faire dans ce métier. Le critique théâtral du *Monde*, Robert Kemp, qui assistait à l'audition, écrit le 5 juillet 1956 : *« Accessit vraiment indulgent. M. Belmondo en Scapin de la place Pigalle – accent traînant qui rappelle Prosper le roi du macadam – était impossible. Molière se serait fâché. »* Durant les trois années de ce douloureux apprentissage, à chaque fois que Belmondo joue une scène, Pierre Dux, son professeur, tire la même conclusion : *« Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise ? Allez-vous asseoir. »* Il lui prédit aussi qu'il ne pourra jamais prendre une fille dans les bras.

Belmondo trouve pourtant qu'il ne se débrouille pas si mal avec les filles. *« Je crois que j'ai du charme »*, estime-t-il. Mais cette confiance en soi se heurte à la crédulité des réalisateurs dont il recherche tant l'assentiment. Lorsqu'il passe une audition pour le rôle principal du

film *Les Tricheurs* (1958), Marcel Carné, qui le prend pour un boxeur, se montre déçu quand Belmondo lui explique qu'il est un acteur. *« Trop gouape »*, estime le réalisateur, qui, après avoir un moment songé à lui pour le premier rôle, lui confie un petit emploi.

Il y a aussi ces paroles blessantes entendues au débotté sur le plateau de *Sois belle et tais-toi* (1958). *« D'où sort ce comédien extraordinaire ? »*, demande l'actrice Mylène Demongeot, impressionnée par le visage du jeune homme, les cheveux bouclés dans le cou, aux épaules rondes, à la nuque mince, au nez cassé, avec cette bouche entrouverte, impudique, donnée pour ainsi dire. *« Du Conservatoire*, répond Marc Allégret, le réalisateur du film*. Ses copains l'ont porté en triomphe lorsqu'il n'a pas reçu le premier prix mérité. »* Puis, dans l'arrière-fond, Belmondo entend le producteur de *Sois belle et tais-toi* commenter : *« Ce type ! Il ne fera jamais rien. Il est laid comme un pou. On dirait Michel Simon jeune. »*

Alors, ce 25 août 1958, au moment où un homme à peine plus âgé que lui, à l'allure sinistre, ni coiffé ni rasé, avec d'étranges lunettes de soleil, l'apostrophe devant le café Le Bonaparte, à Saint-Germain-des-Prés, la réaction spontanée de Belmondo consiste à se dire qu'à force de traîner dans la rue, on finit par croiser des individus que l'on a toute sa vie essayé d'éviter. Quand, de sa voix traînante, avec son accent suisse du Vaudois, cet énergumène répondant au nom de Jean-Luc Godard lui propose un *« travail commun »*, le jeune acteur se rétracte. *« Venez dans ma chambre d'hôtel*, ajoute Godard, *on tournera et je vous donnerai 50 000 francs. »* Soit, pour Belmondo, tout l'or du monde. Il se demande si l'offre n'est pas louche. Pour dispenser quelles faveurs percevra-t-il cette somme ? A quel moment lui faudra-t-il user de ses poings pour repousser les avances de ce curieux personnage ?

« Un charisme inhabituel »

Figure emblématique, avec François Truffaut et Claude Chabrol, des *Cahiers du cinéma*, Jean-Luc Godard comprend une chose que

Jean-Paul Belmondo devine insensiblement : si le présent, pour l'instant, échappe à cet acteur incompris, l'avenir lui est, pour ainsi dire, préempté. Il a fallu pour cela à Godard de simplement ouvrir les yeux en découvrant Belmondo, alors que le jeune critique passait sur le plateau de *Sois belle et tais-toi*, quand ses aînés, Marcel Carné en tête, les ont gardés grands fermés.

A une époque où Saint-Germain apparaît comme le centre de gravité du monde du spectacle, fréquenté par les jeunes premiers, dont Alain Delon, et même par les artistes étrangers, Jean-Paul Belmondo occupe déjà le centre des attentions. *« La première fois que j'ai vu Belmondo*, se souvient Philippe Labro, alors jeune journaliste, *c'était rue Saint-Benoît. C'était l'été. Il portait une veste de toile claire, ouverte sur une chemise légère, couleur crème, avec une cravate dégrafée, un gros nœud large aux motifs criards, un pantalon de drap bleu et des mocassins à boucles, style italien. Il occupait littéralement le centre de l'asphalte, entouré d'une demi-douzaine de types de son âge, eux aussi comédiens, qui rigolaient à l'unisson et semblaient constituer une sorte de garde rapprochée. Ils représentaient la nouvelle génération, rejetant la beauté classique. Adieu Georges Marchal. Adieu Jean Marais. Adieu Gérard Philipe. Bonjour le nez cassé. J'étais sidéré par la gueule de Jean-Paul, cette beauté non classique. Il véhiculait une sorte d'électricité, il y avait en lui la proclamation d'un défi, c'était : "Attention, ne me faites pas chier, je peux tout casser." Il avait, il a toujours eu, une part de pure folie qu'il ne contrôlait pas toujours, car c'est dans ses veines. »*

Cette folie frappe également Jean-Paul Rappeneau, alors jeune scénariste, qui dirigera plus tard Belmondo dans *Les Mariés de l'an II* (1971). C'était au bar L'Echaudé, toujours à Saint-Germain. Le jeune acteur est apparu avec une casquette. *« Il faisait le vide autour de lui, déployait un charisme inhabituel »*, se souvient le cinéaste. Dans le bar, Belmondo avait mimé une bagarre de rue devant un attroupement médusé, puis se relevait en riant, étreignant cordialement son complice. L'acteur était déjà le monarque de sa cour, composée de ses camarades du Conservatoire, Jean Rochefort, Jean-Pierre Marielle,

Claude Rich, Pierre Vernier, Michel Beaune, Bruno Cremer, Claude Brasseur. Dans l'attente de son sacre, Belmondo est la sensation de son quartier.

C'est accablé qu'il retrouve Jean-Luc Godard dans une chambre d'hôtel, boulevard Raspail, où une équipe tourne effectivement un court-métrage intitulé *Charlotte et son jules*. Belmondo va bien en tenir le rôle principal, celui de Jean, que sa femme quitte, juste en emportant sa brosse à dents, pour rejoindre un homme habitant l'étage du dessous. A part ça, rien n'est écrit. *« Tout, chez Godard, m'horripile*, expliquera plus tard Belmondo dans son autobiographie. *L'air triste qui émane de toute sa longue personne donne l'impression que l'on vient d'écraser son chien, tuer sa femme et ruiner l'avenir. »* Il y a les lunettes fumées aussi, qui agacent au plus haut point le comédien. *« Comment savoir à qui on parle quand on n'a pas accès à ses yeux ? Comment être certain que je ne vais pas arracher ces lunettes et les jeter dans le caniveau ? »*

Pourtant, ce qui se dégage du plateau installé dans cette chambre d'hôtel conquiert d'emblée Belmondo. C'est un tournage d'une journée, dans un espace exigu, sans matériel sonore. Godard dirige ses acteurs sans vraiment les diriger. Les notions de rôle et de scénario sont dynamitées. L'acteur saisit à quel point le metteur en scène recherche la surprise, l'improvisation, le vivant. *« Cette manière de faire du cinéma, naturelle, me plaît tellement*, explique Belmondo, *que je lâche la bride à mon jeu. C'est un plaisir inconnu, nouveau. »*

Au bout de la journée, l'acteur dévisage une dernière fois son réalisateur. Ses cheveux, ou ce qu'il en reste, apparaissent encore plus hirsutes, mais d'un désordre soudain plus rassurant. La sonorité de son accent reste toujours aussi baroque, difficile à déchiffrer. Si ses lunettes fumées dressent bien une frontière entre lui et le reste de son équipe, Jean-Paul Belmondo perçoit enfin ce qu'elles dissimulent : un homme habité. Un homme que cet acteur a envie de suivre. Un homme sur le point de le persuader qu'il va enfin devenir Jean-Paul Belmondo.

L'Algérie, « un véritable cauchemar »

Au milieu de septembre 1958, l'acteur doit se présenter dans une caserne militaire pour un contrôle médical. Il bénéficie, de manière abusive, d'une invalidité lui permettant d'échapper à la conscription. Mais, en pleine guerre d'Algérie, ce passe-droit lui est confisqué. Belmondo part près de trois mois à côté d'Oran, où il est incorporé au régiment de cavalerie. En décembre, Godard lui envoie une lettre en Algérie, demandant l'autorisation de le doubler pour la postsynchronisation de *Charlotte et son jules*, à laquelle il ne peut, et pour cause, assister. Le réalisateur termine sa lettre avec cette promesse : *« Un jour, je ferai un grand film et je t'engagerai. »*

Devançant le calendrier, Belmondo, blessé au combat, revient à Paris en janvier 1959, au bout de ce qu'il décrit comme *« un véritable cauchemar »*. Il s'agit désormais de préparer son mariage à la mairie du 14e arrondissement, mais aussi de concrétiser la promesse de Godard. S'il revient plus tôt que prévu, Jean-Luc Godard, lui, en ce début 1959, est en retard par rapport à ses collègues et amis des *Cahiers du cinéma* dans leur désir commun de faire des films. Claude Chabrol en a tourné deux, *Le Beau Serge* et *Les Cousins*. François Truffaut termine *Les Quatre Cents Coups*. Jacques Rivette commence *Paris nous appartient*. Ce qu'on désignera par la « Nouvelle Vague » prend forme, mais Jean-Luc Godard n'en est pas la locomotive. Il descend au Festival de Cannes, en mai 1959, où triomphe *Les Quatre Cents Coups*, obtenant le Prix de la mise en scène, mais c'est surtout pour convaincre Chabrol et Truffaut de se porter garants – bref, de l'appuyer – pour l'écriture et le tournage de son premier film, intitulé *A bout de souffle*.

C'est avec un embryon de scénario que Godard propose à Belmondo le rôle de Michel Poiccard. Juste ces quelques mots : *« C'est l'histoire d'un type amoureux d'une fille. Il vole une voiture pour aller la retrouver et puis il tue un policier. A la fin, il meurt ou il tue la fille. On verra bien ! »* Pour Belmondo, c'est tout vu. Il a d'emblée compris qu'il n'existait pas d'autre issue que la mort de son personnage. L'acteur

est revenu cassé de son séjour en Algérie. Sa perte de poids apparaît spectaculaire. *« Mes amis, lâche-t-il à Godard,m'ont dit : "Tu es foutu." »*

Le 17 août 1959, Godard donne rendez-vous à son équipe à la terrasse du café Notre-Dame, sur les quais, pour la première journée de tournage. Il est 6 heures du matin. Le réalisateur a prévu de filmer l'arrivée de Michel Poiccard après le meurtre du flic sur la nationale 7 alors qu'il remonte de Marseille vers Paris. Dans le rôle, Belmondo doit passer un coup de fil à Patricia, sa petite amie américaine, puis commander un café. Il jette alors un œil sur le journal *France-Soir,* avant de s'essuyer les pieds avec et de partir sans payer. Au bout de deux heures, à la stupéfaction générale, Godard referme son cahier qui lui sert de boussole et lâche : *« C'est fini pour aujourd'hui. Je n'ai plus d'idées. »*

Cette méthode déstabilise l'équipe de tournage, Jean Seberg en tête. La partenaire de Belmondo à l'écran, future épouse de l'écrivain Romain Gary, habituée aux tournages hollywoodiens sous la direction d'Otto Preminger, songe à abandonner le film au bout de quelques jours, ne comprenant pas comment un réalisateur peut ainsi écrire son scénario le matin, au café, en prenant son petit-déjeuner, avec une apparente désinvolture. Belmondo la rassure d'emblée, du moins à sa façon : *« Ce film ne sortira sans doute jamais en salles. »*

Godard a consigné ses notes sur un cahier jalousement caché, alors que son équipe ne dispose d'aucun scénario. Il donne des indications de jeu et de dialogues au dernier moment. Parfois, les acteurs les découvrent sur le plateau même, quand ce n'est pas à eux de les inventer. Embrassant du regard le boulevard Saint-Germain, Godard indique à Belmondo : *« Tu vois ce bar, tu rentres dedans. » « J'y fais quoi ? »*, demande l'acteur. *« Ce que tu veux »*, répond le réalisateur.

Même en dehors du tournage, la communication du metteur en scène apparaît, au mieux, baroque. Un soir, Godard propose à Belmondo de dîner en tête à tête. Dans une pizzeria de la rue Saint-Benoît, l'acteur

essaie de parler football et boxe à son interlocuteur, sachant que le réalisateur est friand de ces deux sujets, mais ce dernier ne réagit pas. Le repas en commun se passe dans un silence de mort. Au moment de se quitter, Godard confie à Belmondo : *« Je te remercie, j'ai passé une soirée formidable. »*

L'ombre d'Humphrey Bogart

La rupture visionnaire que constitue *A bout de souffle* a été moult fois commentée, analysée, disséquée. Godard recherche certes un ton juste et naturel, avec un tournage en lumière naturelle et sans éclairage, une pellicule novatrice aussi, mais toute une partie du film s'invente en fait au montage. On a beaucoup parlé des « jump cuts », ces faux raccords assumés par le réalisateur, son idée de couper à l'intérieur même des plans, mais ce bouleversement de la grammaire cinématographique est venu à Godard lors de la postproduction.

En revanche, ce qui a été présent dès le départ, à la manière d'un diamant brut, est la star Jean-Paul Belmondo. Cette liberté accordée, l'acteur s'en empare, conscient de tenir ici la chance d'une vie. *« Godard m'accorde une formidable impunité à être moi-même*, écrira l'acteur. *Je détiens les pleins pouvoirs sur mon être, l'authentique, celui qu'une caméra peut saisir sans emprisonner. »* Belmondo peut tout : pisser dans un lavabo, fumer torse nu au lit pendant un quart d'heure, faire l'amour sous les draps, injurier les spectateurs – *« Si vous n'aimez pas la mer, si vous n'aimez pas la montagne, si vous n'aimez pas la ville, allez-vous faire foutre ! »* – ou conduire sa voiture à toute allure, ce qu'il aimait par-dessus tout, faufilant sa Sunbeam rouge et noir dans la circulation, avec le réflexe rapide, la science du « trou », permettant d'avancer vite sans gêner ou frôler personne.

Il y a aussi, dans *A bout de souffle*, le corps si particulier de Belmondo. Ce corps flottant dans les vêtements, à la fois sensuel et désossé, prêt à s'affaisser à tout moment, désarticulé avant même d'être touché, marqué en fait par les stigmates de sa propre histoire, engagé il y a

peu dans le conflit en Algérie. Au coin de la bouche, une longue cigarette est comme greffée à ses lèvres, allumée pour se donner la contenance de tête brûlée, parfois jetée par angoisse. Humphrey Bogart tenait sa cigarette ainsi. Ce même Bogart dont Belmondo croise la photo devant un cinéma dans *A bout de souffle*. Il se passe l'index sur la lèvre et constate avec stupéfaction qu'il possède aussi l'étoffe du héros.

Jean Gabin aussi, à sa manière, par l'effet d'une virilité d'une autre époque, d'une masculinité tout aussi insolente et triomphante que celle du jeune homme d'*A bout de souffle*, tenait sa cigarette miraculeusement. Il signifiait qu'il avait le temps devant lui. Jean-Paul Belmondo, c'est différent. Il tourne ce film comme s'il s'agissait du dernier. En cela, il devient emblématique d'une jeunesse française, prise dans une interminable guerre coloniale, réalisant que demain pourrait ne plus être un autre jour.

Lorsque sort *A bout de souffle*, le 16 mars 1960, six mois après la fin du tournage, Jean-Paul Belmondo se trouve à l'Avia Club, à Issy-les-Moulineaux, en compagnie de son acolyte, réalisateur et acteur, Charles Gérard – l'ami d'une vie –, pour un entraînement de boxe. Cette boxe qui sera la passion de Belmondo, participant à plusieurs combats au point d'envisager, dans son adolescence, de la pratiquer en professionnel, avant de l'abandonner pour n'en conserver qu'une gueule cassée. L'acteur a soudain la présence d'esprit de se préoccuper du premier film où il se retrouve tête d'affiche. Il se rend, en début d'après-midi, au Balzac, dans le quartier des Champs-Elysées, l'une des quatre salles parisiennes proposant *A bout de souffle*. La foule déjà agglutinée devant l'entrée surprend une vedette qui ne semble pas bouleversée. Comment est-il possible d'afficher cette indifférence quand sa carrière est en jeu ? Belmondo comprend d'emblée que le coup d'Etat a réussi : devenir un jeune premier idéal, mais ancré dans les années 1960, soit un acteur au physique jamais vu car inimaginable.

A la fin d'*A bout de souffle*, son personnage de Michel Poiccard, touché d'une balle dans le dos par un policier, s'écroule dans la rue Campagne-Première et lâche à sa petite amie qui l'a dénoncé : *« C'est vraiment dégueulasse. »* On ne saura jamais ce qui est dégueulasse : la vie ou sa petite amie ? Disons plutôt la vie… Godard lui a donné comme unique indication : *« Tu prends une balle dans le dos et puis tu cours. Et quand tu en as assez, tu tombes ! »* Belmondo se met à courir d'un côté à l'autre. Les gens qui le croisent le croient saoul, certainement pas blessé. Arrivé au bout de la rue, de peur de traverser le boulevard Raspail et de se faire écraser, il tombe pile sur les clous, sans le faire exprès. A l'écran, l'effet est décuplé. C'est comme si son personnage n'avait jamais essayé de s'échapper, juste fait semblant. Un réflexe de survie sur un tournage – ne pas se faire écraser – devient à l'écran un geste métaphysique. *« Jean-Paul Belmondo est l'un des seuls acteurs qui sachent mourir*, expliquera plus tard Godard. *Bogart savait. Belmondo sait. »* Jean-Paul Belmondo n'a pas encore 27 ans. Il est déjà immortel.

Entretiens : Philippe Labro et Jean-Paul Rappeneau.
Bibliographie : « Mille vies valent mieux qu'une », de Jean-Paul Belmondo (Fayard, 2016) ; « Belmondo », de Philippe Durant (Robert Laffont, 2011) ; « Godard », d'Antoine de Baecque (Grasset, 2010) ; « Un début à Paris », de Philippe Labro (Gallimard, 1994).
Prochain article Dans la soutane de Melville.

II - Dans la soutane de Melville

De Belmondo à Bébel

2|6 Après le succès d'« A bout de souffle », l'acteur enchaîne les tournages. D'abord réticent, il accepte d'enfiler la longue robe noire qui sera la sienne dans « Léon Morin, prêtre ». Une révélation, et le début d'une collaboration fructueuse avec le réalisateur du « Doulos », qui finit toutefois en orage

RÉCIT

Cette soutane, Jean-Paul Belmondo n'en veut pas. Nous sommes en 1960, en Italie, où il tourne avec Sophia Loren dans *La Ciociara*, sous la direction de Vittorio De Sica. Le cinéaste Jean-Pierre Melville n'a pas hésité à faire le voyage dans la Péninsule pour lui remettre la précieuse robe noire. L'acteur détourne les yeux, sceptique, décontenancé. Pis, même : effrayé. Pourquoi, lui qui ne vit qu'au présent, doit-il revêtir cet accessoire qui le ramène à son passé d'enfant de chœur ?

Comment imaginer qu'il puisse apparaître crédible en agent de Dieu alors que toute la jeunesse, qui entend jeter les carcans bourgeois de l'époque, rêve de lui ressembler ?

Jean-Pierre Melville a acheté dès sa publication les droits du roman de Béatrix Beck, *Léon Morin, prêtre*, prix Goncourt en 1952. Le livre raconte l'histoire d'une conversion. L'héroïne, Barny, veuve athée d'un juif communiste apatride, lance, durant l'Occupation, un défi à l'abbé Morin, jeune prêtre résistant, dont elle finit par tomber corps et âme amoureuse. *« La religion, c'est l'opium du peuple »*, lui lâche la veuve à travers le guichet de son confessionnal. *« Pas exactement,* répond le prêtre. *Ce sont les bourgeois qui ont fait de la religion l'opium du peuple. Ils l'ont dénaturée à leur profit. »* Cette phrase, Jean-Pierre Melville ne voit pas quel acteur sera capable de la dire avec l'aplomb et le naturel nécessaires, liant dans une même respiration Marx et les Evangiles. *« Habillés en curé, tous les acteurs français, même les meilleurs, ont l'air déguisé »*, déplore le réalisateur. Tous, jusqu'à ce que Belmondo n'advienne.

Melville le rencontre pour la première fois sur le tournage d'*About de souffle*, à l'automne 1959. Godard, qui entend rendre hommage à un maître, lui donne un petit rôle, le temps d'une scène, celui d'un écrivain interviewé à l'aéroport d'Orly par des journalistes français et étrangers. Melville tombe sur Belmondo : *« Nous nous sommes croisés dans un escalier, nous nous sommes serré la main et je me suis dit : "Tiens, il a la gueule qu'il faudrait pour faire Léon Morin." »* C'est surtout, quelques mois plus tard, quand il assiste à une projection de *Classe tous risques* (1960), de Claude Sautet, que l'idée de Melville devient évidence. Belmondo interprète un jeune truand qui secoue un gangster, incarné par Lino Ventura, lâché par ses amis du milieu parisien. Melville écrira : *« Jamais de cœurLino Ventura n'en eut autant que dans* Classe tous risques *où, pourtant, il le partageait avec un Belmondo inconnu, puissant et grave, vrai comme un homme vrai. »*

En 1960, après cinq films au succès mitigé, Melville n'est pas encore le patron du cinéma français qu'il va devenir après *Le Samouraï* (1967).

Mais il a déjà compris que pour toucher un public plus large il doit tourner avec des stars. Belmondo, dans *Léon Morin*, va constituer la première pierre d'un édifice, plus tard complété par Lino Ventura (*Le Deuxième Souffle*, *L'Armée des ombres*) et Alain Delon (*Le Samouraï*, *Le Cercle rouge* et *Un flic*).

Alors que Belmondo, dans *La Ciociara*, incarne, durant l'été 1943, un professeur de lettres antifasciste prêt à se tuer si les Allemands gagnent la guerre, Jean-Pierre Melville, entré en résistance dès 1940, parti en 1942 à Londres rejoindre les Forces françaises libres, lui explique que c'est précisément dans cette région montagneuse du Latium, entre Rome et Naples, qu'il s'est battu pour la dernière fois. A l'issue d'un combat incertain, le soldat Melville, alors âgé de 27 ans, comprend qu'une carrière de cinéaste s'ouvre désormais à lui.

« Je veux photographier ton âme »

Sa leçon administrée, Melville regarde son futur acteur dans les yeux et lui lâche : *« Je veux photographier ton âme. »* Belmondo détourne le regard. Il y a quelque chose dans l'allure du réalisateur qui l'intimide : sa grande taille, son teint pâle, ses yeux qui lui sortent de la tête, même dissimulés par des lunettes aux verres fumés – comme Godard –, son chapeau à l'américaine. Melville semble voir à travers lui. Du reste, dans tous ses films, le personnage principal contemple à un moment son reflet dans la glace, ne faisant qu'un avec l'acteur qui l'incarne. L'identité de Belmondo, autrefois indiscernable, se trouve révélée par le miroir qui lui est tendu.

L'acteur à la gueule cassée n'est pas encore prêt à se soumettre à ce test de Rorschach. Mylène Demongeot, sur le tournage de *Sois belle et tais-toi* (1958), de Marc Allégret, confrontée à un Belmondo débutant, avait remarqué la nature profondément mystérieuse de son partenaire : *« Qui se cache derrière cette magnifique façade ? Je n'ai pas de réponse à ça. Chez Jean-Paul, il y a quelque chose de profondément caché. C'est un personnage assez mystérieux. Quand on connaît bien Alain Delon, on peut discuter avec lui de son côté blanc et*

noir, sa personnalité tourmentée, ses problèmes. Jean-Paul, lui, a fait en sorte que ni son travail ni ses problèmes ne se voient. » Alors, devant ce rôle de prêtre, face à l'obstination d'un metteur en scène dont la personnalité l'impressionne, dont il redoute presque l'intelligence, Belmondo choisit la fuite. Pour l'instant.

En 1960, il s'épanouit dans un flux permanent. Pas moins de huit films en un peu plus d'un an, et quelques joyaux : *Classe tous risques*, de Claude Sautet ; le sketch de *La Française et l'Amour*, réalisé par Henri Verneuil ; *Moderato cantabile*, de Peter Brook ; *Les Distractions*, de Jacques Dupont ; *La Novice*, d'Alberto Lattuada ; *La Mer à boire*, de Renato Castellani ; *La Viaccia*, de Mauro Bolognini ; *La Ciociara*, de De Sica. Les quatre derniers films sont tournés en Italie. *« Ça a été un rêve »*, résumera l'acteur, qui s'est retrouvé dans les bras de Sophia Loren, de Gina Lollobrigida et de Claudia Cardinale. Il a commencé à goûter à la « dolce vita », à Rome, dans les boîtes de la via Veneto. *« Il y avait les plus belles femmes du monde. C'était la folie toutes les nuits. »*

S'il est évident que le Belmondo de 1960 ne recherche pas l'ascèse, une forme de discipline domine son dispositif. Rigueur enseignée par les femmes. Il l'explique à *L'Express*, peu après le triomphe d'*About de souffle* et le succès de *Classe tous risques* : *« Les prostituées sont souvent bêtes, abruties ; mais j'en ai rencontré deux ou trois qui étaient des personnes merveilleuses, elles savaient qu'elles s'étaient dégradées, que leur vie était fichue, et du coup elles ne pensaient plus qu'aux autres. Elles me disaient : pas trop de bagarres, ne bois pas trop, il faut que tu réussisses… »*

En novembre 1960, Melville débarque sur le plateau d'*Unefemme est une femme*, le deuxième film tourné par Belmondo sous la direction de Godard. Il a le sourire aux lèvres et encore la soutane sous le bras. L'équipe du tournage assiste, amusée, au manège du réalisateur avec le costume. Belmondo accepte cette fois de l'enfiler et attache les 33 boutons devant une assistance comme saisie, y compris son partenaire Jean-Claude Brialy, pourtant si prompt à se moquer.

Travesti en prêtre, Belmondo paraît décontenancé. Autour de lui, un silence s'instaure. Pas un rire, même pas un sourire. Les femmes présentes le complimentent, le trouvent magnifique. Soudain, résonne cette phrase de Melville entendue en Italie lors de la première conversation entre les deux hommes : *« Léon Morin, c'est Don Juan, il rend toutes les femmes folles de lui. Sûr de son physique et de son intelligence, il se sert au maximum de ces atouts. »*

Sur le plateau d'*Unefemme est une femme*, ce ne sont pas les regards féminins aimantés par le travestissement – Belmondo en a depuis longtemps l'habitude – qui le convainquent. La solennité de la soutane, sa dimension sacrée lui donnent le sentiment de devenir un peu plus lui-même. Faute de costumier sur le tournage d'*A bout de souffle*, il s'était contenté d'emprunter la veste de Jean-Pierre Marielle, son camarade de Conservatoire. La future star flottait dans un costume beaucoup trop grand, mais cette inadéquation l'avait transformé en sex-symbol. En Léon Morin, Belmondo vise l'harmonie avec son costume.

En compagnie d'un des assistants de Melville, Volker Schlöndorff, futur réalisateur du *Coup de grâce* (1976) et du *Tambour* (1979), Belmondo se rend du côté de l'église Saint-Sulpice, le quartier des tailleurs spécialisés dans la coupe des vêtements ecclésiastiques. *« On faisait des essayages sans fin,* se souvient Schlöndorff, *pour que la soutane tombe impeccablement. Pour qu'il ait l'air d'un officier en noir. »*

« Je vais aux putes en soutane »

En dehors de quelques scènes d'extérieur à Neauphle-le-Château (Yvelines) ou dans la région de Grenoble, le tournage de *Léon Morin, prêtre* a lieu, entre janvier et mars 1961, dans les studios de Melville, au 25 bis, rue Jenner, près de la place d'Italie, dans le 13e arrondissement. Il est l'un des très rares réalisateurs, avec Charles Chaplin et Marcel Pagnol, à posséder ses propres studios. En son royaume, il règne en démiurge, divulgue ses ordres à une équipe réduite de techniciens, bafouant les règles de la CGT. Melville anticipe

avec dix ans d'avance les méthodes de la Nouvelle Vague, laquelle en a fait son totem et son parrain. En retour, le réalisateur s'appuie, pour *Léon Morin, prêtre,* sur deux acteurs de cette Nouvelle Vague, Belmondo et Emmanuelle Riva, la vedette d'*Hiroshimamon amour* (1959), d'Alain Resnais. L'actrice incarne cette fois une jeune femme décontenancée par un prêtre, qui, explique Melville, *« aime exciter les filles et ne les baise pas ».*

Au début des années 1950, le cinéaste a transformé l'atelier d'un garagiste en deux studios de prise de vue, avec une salle de montage et une autre de projection. Son appartement se situe au-dessus. L'aménagement évoque les films et un mode de vie américains qu'il vénère. Les portes, au lieu de becs-de-cane, ont des boutons ronds. Les fenêtres, toutes condamnées, coulissent à la verticale avec des stores à lamelles importés des Etats-Unis. Le lieu semble irréel, paralysant, se souvient Volker Schlöndorff, sans lumière du jour, avec un éclairage artificiel, dans lequel Belmondo se fond avec facilité.

Chaque matin, l'acteur se rend, en soutane, de son appartement à Denfert-Rochereau aux studios de la rue Jenner, au volant de sa voiture décapotable, une Austin Bristol rouge. Le trajet correspond à une longue ligne droite, le long du boulevard Auguste-Blanqui, qu'il avale à toute allure. La décontraction du comédien décontenance Melville. Il ne comprend pas qu'il puisse chahuter entre les prises, jouer au football dans les couloirs, déstabiliser Emmanuelle Riva, qui a besoin de calme et de silence, fourrer son doigt dans le clap ou faire un croche-pied au perchman. Pourtant, Belmondo fait corps avec son uniforme, ne souhaite plus s'en séparer, quelles qu'en soient les circonstances. *« Désormais, je vais aux putes en soutane »*, explique-t-il à Melville.

De son côté, le cinéaste ne quitte ni son manteau ni son chapeau, prend place dans son fauteuil et n'en bouge plus jusqu'au soir. Les indications aux acteurs ne sont jamais psychologiques mais techniques : geste, direction du regard, intonation. Belmondo est ravi que son metteur en scène ne lui demande pas d'analyser, ne le

contraint à aucune introspection. *«* Léon Morin *comme plus tard* Le Doulos *[1962]sont tournés en famille*, remarque Bertrand Tavernier, alors assistant de Melville. *On est sur les terres du réalisateur, ce qui donne un sentiment de communauté. Il n'y a rien d'autre que le film. Cela convient à Jean-Paul, c'est ce qu'il cherche à ce moment de sa carrière. Je suis frappé chaque fois que je déjeune avec lui et son copain, le boxeur Maurice Auzel : il apparaît si heureux… »*

Mal à l'aise avec le rituel melvillien

Il reste une énigme que veut résoudre Melville : cette capacité de l'acteur à passer, en un claquement de doigts, du relâchement à une extrême concentration, à dire son texte de plusieurs façons, avec la même justesse, maniant avec facilité l'ironie, la tristesse ou la tragédie. Cela, il ne l'a jamais vu. *« Belmondo,* explique Bertrand Tavernier, *connaissait son texte au rasoir, il a travaillé sa démarche, sachant entrer dans son costume pour le faire sien. Il trouvait de manière organique sa place et sa position. C'est un travail à la Lino Ventura ou à la Jean Gabin, très différent de l'Actors Studio à New York, où la psychologie est centrale. Belmondo se trouvait confronté à une langue différente de la sienne. Rien à voir avec les films qui l'avaient imposé auparavant, la gouaille improvisée d'*A bout de souffle *et le laconisme westernien de* Classe tous risques. *»*

Léon Morin est ce film dont les deux chevilles ouvrières, Melville et Belmondo, partagent discrètement quelques secrets. Par exemple, le personnage du professeur Edelman, un enseignant en philosophie interprété par Marco Behar, qui se débarrasse de sa barbe et change de nom pour échapper aux rafles antisémites, est inspiré par Jean-Pierre Grumbach, qui fuit les lois antijuives de Vichy et adopte le nom de Jean-Pierre Melville en 1942, après avoir rejoint les rangs de la Résistance.

Belmondo, lui, puise le rôle de Léon Morin dans son enfance, avec un modèle qui l'a tant marqué : l'abbé Graziani, un homme d'une

indulgence et d'une compréhension rares. Il le côtoie à Clairefontaine (Yvelines), à partir de mai 1944. Non loin de la commune se dresse alors un immense château d'eau parfaitement visible du ciel. Les pilotes alliés s'en servent comme repère dans leurs vols de nuit pour Berlin, ce que comprend la DCA allemande, qui abat plusieurs avions américains. Belmondo, à l'âge de 11 ans, aide ce prêtre aux manières viriles d'un boxeur et à la douceur d'un copain. Avec lui, il ramasse les corps des pilotes et les enterre à côté de l'église de Clairefontaine. Le futur acteur range les lunettes des aviateurs dans les cercueils avec l'insouciance d'un enfant.

Cette tragédie remonte à la surface quand Belmondo endosse la soutane de Léon Morin. D'autres souvenirs, de tonalités différentes, lui reviennent quand il place son index sur son nez cassé en prenant dans ses bras la fille de Barny et lui confie : *« On en apprend des choses au séminaire, j'ai même fait de la boxe. »* Il lâche ensuite : *« Quand j'étais petit, j'en ai reçu des raclées »,* avant de nuancer : *« Bien sûr, j'ai eu une enfance heureuse, il faisait bon à la maison. »* Dans ces moments de confession, il n'est plus sous la seule dictée de Melville. Son sens de la familiarité l'autorise désormais à prendre le spectateur à part.

En 1962, Belmondo retrouve Melville pour *Le Doulos*, un film de gangsters, territoire familier du réalisateur. Le titre est un mot d'argot qui désigne un chapeau mais aussi le délinquant proche de la police. L'acteur doit donc endosser le costume d'un indic. Au début du tournage, Melville préfère ne pas lui dire qu'il joue un double jeu, encore moins que son personnage se révélera antipathique – ce n'est qu'une fois le film terminé qu'il s'en rend compte. Belmondo est mal à l'aise dans le registre du « sale type », qu'il fuira du reste toute sa carrière. Le film est remarquable, mais le rôle ébauche une cassure qui, peu à peu, s'instaure entre le cinéaste et son acteur. Déjà, ce dernier a du mal à composer avec le rituel melvillien, le silence pesant sur le plateau, l'humiliation qu'il fait subir à des membres de l'équipe, ce besoin de le faire surtout en public.

La vedette du *Doulos* doit affronter d'autres tensions, comme ce jour où il découvre que l'attaché de presse du film, Richard Balducci, futur réalisateur de comédies à la qualité contestable, comme *Prends ta Rolls et va pointer* (1981) ou *N'oublie pas ton père au vestiaire* (1982), a donné des informations à un journal à scandale sur une aventure extraconjugale. Belmondo découpe les pages du magazine l'une après l'autre pour les lui faire littéralement avaler. Balducci s'exécute et supplie l'acteur de ne pas le frapper : *« Tu le sais, Jean-Paul, je suis un lâche. »* Belmondo n'est pas un homme qu'on malmène. Prompt à défendre son honneur ou son sens de la justice, il n'hésite pas à distribuer les gifles, sans calcul pour sa carrière.

Le meilleur exemple a lieu lors de son troisième et dernier film avec Melville, *L'Aîné des Ferchaux* (1963). L'acteur y tient l'emploi de ses rêves : celui d'un boxeur professionnel sur le point de perdre le combat de sa vie, qui répond à la petite annonce déposée par Dieudonné Ferchaux, un industriel aux abois, contraint de fuir la France pour les Etats-Unis, et qui recherche un secrétaire particulier pour l'accompagner.

Tournant le combat sur lequel s'ouvre le film, face à un boxeur incarné par son ami et champion de France Maurice Auzel, Belmondo reçoit un violent crochet du gauche. Il s'accroche à son adversaire pour ne pas tomber et entend Melville hurler : *« A la tête, Maurice ! A la tête ! »* Belmondo préfère de loin administrer les coups plutôt que les recevoir. Cette incapacité à encaisser l'a empêché d'embrasser une carrière de boxeur professionnel, un temps envisagée. En revanche, à l'écran, il se révèle un extraordinaire « encaisseur ». Jamais acteur n'a exprimé à l'écran une telle souffrance sur un ring, payant de ses tripes cette phrase qu'il lâche en voix off, avec la fatalité d'un destin contraire : *« Nous n'avons pas gagné, pas ce soir. »*

« C'est vous qui êtes une merde ! »

C'est après un autre coup de poing que Belmondo quitte, peu avant son terme, le tournage de *L'Aîné des Ferchaux*. Melville maltraite

régulièrement Charles Vanel, qui joue Dieudonné Ferchaux. Le sort réservé à son aîné, âgé de plus de 70 ans, inoubliable dans *Le Salaire de la peur* (1953), l'insupporte. L'idée de clan est centrale dans la cosmogonie de Belmondo, qui sera toute sa vie un chef de bande. Charles Vanel fait désormais partie de sa fratrie. Alors un jour, il hurle au visage du réalisateur : *« Vous n'êtes qu'un colonel en culotte de peau, merdeux. Je vous interdis de parler ainsi à Monsieur Vanel. Vous le traitez comme une merde, c'est vous qui êtes une merde ! »* Belmondo fait voler le Stetson de Melville, piétine ses Ray-Ban et l'étend au sol d'une droite. Surplombant ce grand réalisateur mis à terre, il n'arrête pas : *« Sans tes lunettes et ton sombrero, t'as l'air de quoi, maintenant ? D'un gros crapaud ! »*

Commentaire de Philippe Labro, qui fut l'intime de Melville et qui a tourné deux films avec Belmondo, *L'Héritier* (1973) et *L'Alpagueur* (1976) : *« Jean-Paul,on le traite avec plus de prudence que d'autres car on le sait parfois capable de casser les décors, de faire une colère d'acteur. Il a du sang sicilien et, parfois, ce sang déborde. »* Il déborde pour signer son refus de l'autorité et de l'arbitraire. *« Quand je rentrais en retard de l'école, ma mère, avec une branche, me fouettait les mollets »*, raconte Belmondo dans *Léon Morin, prêtre*. Il faut l'écouter attentivement. Se méfier de sa voix douce, aussi décidée que celle de Jean Gabin en son temps. Elle ne traduit pas une soumission mais induit une révolte et fixe une règle du jeu. La sienne. Dans la théologie de l'homme Belmondo, la loi du talion en sera la clé de voûte.

Entretiens : Bertrand Tavernier et Volker Schlöndorff.

Bibliographie : « Mille vies valent mieux qu'une », de Jean-Paul Belmondo (Fayard, 2016). « Belmondo », de Philippe Durant (Robert Laffont, 2011). « Le Cinéma selon Jean-Pierre Melville », de Rui Nogueira (Seghers, 1973). « Jean-Pierre Melville, le solitaire », de Bertrand Tessier (Fayard, 2017).

Prochain article Premier contact glacial avec Gabin

III - Premier contact glacial avec Gabin

De Belmondo à Bébel

3|6 Fin 1961, Henri Verneuil propose au jeune acteur de jouer aux côtés d'une de ses idoles. Les deux hommes s'observent de loin, puis deviennent complices. « Un singe en hiver » marque une bascule entre un Gabin déclinant et un Belmondo en pleine ascension

RÉCIT

Le cœur de Jean-Paul Belmondo bat d'évidence trop fort. Il se met à transpirer. Rien à voir avec l'adolescence, puis l'âge adulte, quand les coups reçus sur le ring de boxe rendent son corps poisseux – un mélange de douleur, d'humiliation, avec cette sensation que son destin lui échappe. Là, c'est autre chose. Cette transpiration vient de plus loin. Elle n'est pas l'affaire d'un soir, encore moins l'effet d'un malaise passager. Elle reflète un mal dont il se croit immunisé, une inquiétude fondamentale, car les enjeux se situent bien au-delà du « noble art », qu'il a pratiqué en amateur puis, brièvement, en professionnel.

Lorsque, à la fin de l'automne 1961, Henri Verneuil vient lui proposer de jouer aux côtés de Jean Gabin dans *Un singe en hiver*, l'adaptation du roman éponyme d'Antoine Blondin, Belmondo a tout pour être fou de joie. Ce moment, il l'attend depuis longtemps. Il va pouvoir jouer face à une idole de jeunesse, l'un de ces acteurs d'avant-guerre, avec Robert Le Vigan, Pierre Brasseur, Michel Simon, Jules Berry, dont il regardait en boucle les films au cinéma Le Champollion, à Saint-Germain-des-Prés.

Seulement voilà, Belmondo est gagné par la peur et la moiteur. Il a toujours été touché par les acteurs plus âgés que lui. Avec *Un singe en hiver*, c'est la première fois qu'il va partager l'affiche avec une figure de cette trempe. A égalité. Alors il s'imagine qu'il doit être protégé. *« Non pas que je me sois jamais donné la sensation d'être un agneau perdu parmi les loups*, expliquera-t-il, à la fin des années 1970, au journaliste et cinéaste Philippe Labro. *Mais tout homme qui embrasse la profession de comédien, tout aussi costaud, bien dans sa peau, insouciant qu'il puisse paraître, est, quelquefois, habité par le doute et l'insécurité. »*

Belmondo a besoin d'être rassuré et Jean Gabin pourrait être ce chaperon. Il le souhaite tant mais ne sait comment le lui dire. Ni même s'il peut le lui dire. Alors qu'il vient d'avoir 17 ans, il apprend que Jules Berry habite à l'hôtel Lutetia, dans son quartier fétiche de Saint-Germain-des-Prés. Le futur acteur, fasciné par l'élégance, la nonchalance, la manière d'improviser de celui qui a endossé l'habit du diable dans *Les Visiteurs du soir* (1942), de Marcel Carné, au point, ensuite, de tenter de retrouver les gestes amples et appuyés du comédien, se pointe régulièrement devant le palace, espérant l'apercevoir. Un jour, Jules Berry apparaît. Belmondo le suit, s'approche, esquissant même un geste de la main. Mais celle-ci, soudain engourdie, paralysée par l'émotion, se rétracte. Berry meurt peu de temps après, en 1951, d'une crise cardiaque, restant à jamais une ombre fugace, un maître inconnu – Belmondo s'est toujours mordu les doigts de ne pas lui avoir dit ce qu'il lui devait.

Après les succès d'*A bout de souffle* et de *Classe tous risques*, Belmondo accepte, en 1960, l'invitation d'Unifrance, l'organisme chargé de la promotion des films français à l'étranger, de participer à un voyage en Amérique du Sud. Philippe de Broca, avec qui il tournera cinq films, dont le bien nommé *L'Homme de Rio* (1964), et François Truffaut font partie de la délégation. Les trois hommes, liés par une passion commune du cinéma français d'avant-guerre et de l'Occupation, décident de partir à la recherche d'un des plus fascinants comédiens de cette période, Robert Le Vigan, qui jouait le Christ dans *Golgotha* (1935), de Julien Duvivier, et le peintre halluciné du *Quai des brumes* (1938), de Marcel Carné.

Collaborateur notoire, Le Vigan, membre du Parti populaire français de Jacques Doriot, envoyait des lettres de dénonciation à la Gestapo concernant le milieu artistique, déversait son antisémitisme sur Radio-Paris, avant de rejoindre son ami Louis-Ferdinand Céline, en 1944, dans cette pathétique enclave de Sigmaringen, en Allemagne, où s'était réfugié le gouvernement de Vichy. Traduit devant les tribunaux à la Libération, condamné à dix ans de travaux forcés, le comédien était parvenu à s'évader et à trouver refuge en Argentine. Menant l'enquête, De Broca, Truffaut et Belmondo apprennent que Le Vigan possède une laverie automatique, a été chauffeur de taxi, aurait tourné plusieurs films en Argentine au début des années 1950, mais a ensuite laissé tomber le cinéma, fuyant les Français qui cherchent à l'approcher. Le Vigan restera, comme Jules Berry, une illusion.

« Qui est ce Jean-Paul Belmondo ? »

L'acteur cherche toujours son père de cinéma, et voilà que Gabin s'avance, à portée de main. Cette fois, juré, il ne tremblera pas. *« Gabin, quoi qu'on en dise, a toujours représenté pour moi l'acteur accompli,* écrit Belmondo. *Celui à qui l'on n'en remontre plus. Celui qui sait tout et qui accepte toujours d'apprendre. Celui qui annonce toujours qu'il n'est pas un comédien, mais un fermier, et qui crèvera sur les planches. Celui que l'on dit mauvais copain et qui a des amis de trente ans. Celui que l'on dit fini à chaque film et qui fait*

toujours les plus grosses recettes. Celui qui passe des personnages de gangster à celui de Clemenceau ou de clochard avec le même naturel. Celui que l'on ne peut pas voir, mais que l'on va toujours voir. »

Sauf que Gabin considère tout autrement Belmondo. Pire, il ne le situe guère. C'est le privilège de ceux qui ont réussi, dont l'histoire est en partie écrite. Il a déjà tourné dans soixante-dix films avant la seconde guerre mondiale, dont *La Grande Illusion* (1937), de Jean Renoir, et *Le Quai des brumes* (1938), de Marcel Carné. Sauf qu'il y a un paradoxe Gabin. En 1941, il quitte la France occupée pour les Etats-Unis, avec un accordéon et son vélo, et revient deux ans plus tard en chef de char dans les rangs des Forces françaises libres. Il redécouvre alors un cinéma français qui le considère moins. *« Je suis parti, j'avais 37 ans,* confie Gabin, *j'étais en plein boum. Je suis revenu, j'avais les cheveux tout blancs. Ça changeait de personnage… »*

Ce personnage, passé de jeune premier à homme dans la force de l'âge, tourne, dès 1946, *L'Imposteur* avec Julien Duvivier. Mais il cherche sa place. A peine la retrouve-t-il, après le succès, en 1954, de *Touchez pas au grisbi,* de Jacques Becker, que son règne se trouve de nouveau remis en cause par les jeunes turcs de la Nouvelle Vague. Aux yeux de ces derniers, François Truffaut en tête, Gabin incarne un cinéma académique, dominé par les scénaristes et adaptateurs, qui se tourne en studio, que certains jugent dépassé, mis au placard par un cinéma affranchi, conçu à l'air libre, celui d'*About de souffle*, de Jean-Luc Godard. Et de Belmondo.

« Qui est ce Jean-Paul Belmondo ? », demande Gabin à l'agent de l'acteur, Blanche Montel. Une manière de se renseigner sur les intentions de son futur partenaire ; et de dire qu'il ne cherche pas encore de fils. Il entend même fixer la règle du jeu : *« Qu'est-ce qu'ils croient, ces petits morveux de la Nouvelle Vague ?Que je suis fini et plus capable de m'intéresser à un genre de cinéma différent de celui que je fais ? D'abord, en quoi il est nouveau leur cinéma ? Leurs films racontent une histoire, non ? Moi, je suis pour les histoires, alors ! La "Nouvelle Vague", je sais ce que c'est. Avant la guerre, c'était moi. »*

Autant dire que Belmondo n'arrive pas en terrain conquis sur le tournage d'*Un singe en hiver*. Henri Verneuil tient un rôle décisif pour faire le lien. Il sait gérer la cohabitation de plusieurs stars, comme Alain Delon, Lino Ventura et Gabin dans *Le Clan des Siciliens* (1969). Ce dernier est un proche, il le surnomme « l'Arménien », l'interpelle par son prénom d'origine, Achod, au lieu d'Henri. Belmondo trouve lui aussi, et vite, ses repères avec un cinéaste atypique, qui a eu du mal à trouver sa place tant il a souffert de la xénophobie. Verneuil est même un partenaire stratégique, celui qui va lui permettre d'élargir sa palette – ne pas être juste catalogué acteur de la Nouvelle Vague. Du reste, il l'accompagnera tout au long de sa carrière, souvent pour le meilleur, avec *Cent mille dollars au soleil* (1964), *Week-end à Zuydcoote* (1964), *Le Casse* (1971), *Peur sur la ville* (1975), *Le Corps de mon ennemi* (1976) et *Les Morfalous* (1984).

Verneuil, fasciné par les superproductions à l'américaine, n'est jamais aussi bon qu'en adaptant son ambition à des histoires « françaises ». Avec *Un singe en hiver*, bien entendu. Plus tard, dans *Cent mille dollars au soleil*, où Belmondo campe un aventurier cynique. Mais aussi avec le très étonnant *Week-end à Zuydcoote*, où l'acteur, en soldat français pris dans la nasse de Dunkerque en juin 1940, fustige la résignation de ses camarades et veut à tout prix s'embarquer pour l'Angleterre, avant de mourir bêtement.

Belmondo possède un autre atout pour séduire Gabin. Il est imposé sur *Un singe en hiver* par le scénariste Michel Audiard, chargé d'adapter le roman d'Antoine Blondin. Contraint de livrer le scénario et les dialogues en six semaines à peine en raison de dates de tournage bloquées, il pose ses conditions : il ne prendra sa plume qu'avec l'assurance que Belmondo donne la réplique à Gabin. Qu'Audiard tienne autant à Belmondo peut surprendre car le scénariste est, lui aussi, une figure de l'« ancien monde », et très loin de la Nouvelle Vague. Mais il entend travailler avec ce jeune acteur qui l'a intrigué et impressionné dans un des sketches du film collectif *La Française et l'Amour* (1960), justement tourné par Verneuil.

« J’ai pas eu ma ration d’imprévu »

Audiard, grand scénariste du tragique, entend montrer, dans *Un singe en hiver,* le moment de bascule entre un Gabin déclinant et un Belmondo ascendant. Et pas seulement, si l’on s’en tient au livre et au scénario, à la rencontre improbable et pittoresque de deux alcooliques au sortir de la seconde guerre mondiale, dans une petite ville côtière de Normandie. Gabin ne joue pas seulement un ex-fusilier marin en Indochine, vieux avant l’âge, qui dirige avec son épouse bienveillante une pension au client rare. Il devient cet individu qui, par lassitude, le poids des ans, la douleur enfouie, a renoncé à cette folie sans laquelle aucune vie n’est possible. Comme son personnage l’explique à sa femme : *« J’ai pas encore les pieds dans le trou, mais ça vient. J’ai pas eu ma ration d’imprévu. »*

A l’époque du *Singe en hiver*, Gabin vit depuis près de dix ans sur ses terres, dans le domaine de La Pichonnière, en Normandie, au milieu de ses vaches et de ses chevaux. Il n’a que 57 ans, mais il est déjà cet acteur que son entourage surnomme, derrière son dos, « le vieux ». Cette image de monarque retiré frappe Costa-Gavras, alors assistant d’Henri Verneuil. Le futur réalisateur de *Z* (1969) et de *L’Aveu* (1970) lui apporte le scénario en main propre : *« Gabin vivait dans sa maison, ne sortait pas, il traînait. Il me dit : “Regardez comme ils sont beaux mes chevaux”, mais il n’arrivait pas beaucoup à marcher, il m’apparaît déjà très diminué. »*

Belmondo incarne Gabriel Fouquet, un publicitaire qui échoue dans l’hôtel tenu par Gabin afin d’y noyer dans la boisson ses déboires conjugaux et qui entend récupérer sa fille, inscrite dans une école privée toute proche, dans l’espoir de pouvoir reprendre le contrôle de sa vie. Avant même de se mettre au travail et de cerner le personnage, Audiard rencontre Belmondo pour en prendre la mesure : *« Il voulait me sentir, me renifler,* se souvient l’acteur. *C’était une oreille, une éponge, Audiard, il vous écoutait, il saisissait votre ton pour le restituer dans les dialogues. On parlait de sport, de cyclisme. J’étais pour*

Poulidor, pas pour Anquetil, on évoquait le 14e arrondissement, où on avait tous les deux grandi. »

Audiard sait aussi que Belmondo a fréquenté Antoine Blondin à la fin des années 1950, au café L'Echaudé, où le comédien se rend après ses figurations au théâtre. Blondin fait partie de ces écrivains et journalistes « hussards », au style exceptionnel, dont les articles dans *L'Equipe* sur le cyclisme et le Tour de France, bourrés de formules inoubliables, transforment les coureurs en protagonistes d'une nouvelle légende du siècle, d'une mythologie moderne. A L'Echaudé, Blondin, alcoolique invétéré, fait le spectacle, avec un charisme qui impressionne Belmondo. *« Il était tour à tour désinvolte, ombrageux, fantaisiste, fraternel, ironique,* écrit l'acteur, *et pour finir souvent querelleur. Il s'en prenait régulièrement et exclusivement aux plus grands et gros gaillards de l'assemblée. Comme l'avait fort bien décrit à son sujet son biographe Jean Cormier, "il allume des mèches pour meubler sa vie car il a horreur du vide". »* C'est cette peur du vide, cette façon de voir double quand on boit que Belmondo restitue dans *Un singe en hiver,* sa façon aussi de saluer Blondin, dont il est l'admirateur et l'ami – il prononcera l'homélie lors de son enterrement, en 1991.

Belmondo et Gabin font connaissance devant un café. Le contact est glacial. La vedette d'*A bout de souffle* propose de payer les consommations, mais au moment où il s'empare de son portefeuille, Gabin lui dit : *« Non, non. Chacun pour soi. »* Son interlocuteur est pétrifié : *« Il ne pipe pas un mot*, écrit Belmondo, *et vous regarde comme si vous étiez un paillasson. Au bout d'un moment, cela devient gênant. Il semble se balancer totalement de ce qu'il va jouer ou ne pas jouer, et l'on se demande s'il a remarqué votre présence. »*

Sur le tournage, à Deauville et à Villerville (Calvados), Gabin reste de marbre. Il mange les yeux rivés sur *Paris-Turf* et ne salue personne. Belmondo, lui, est plongé dans la lecture de *L'Equipe*. Le quotidien sportif intrigue Gabin. Le tandem se découvre une passion commune pour le vélo et, surtout, pour la boxe. Le « vieux » a un beau-frère autrefois champion de France en poids légers et son idole est Georges

Carpentier, le premier champion du monde français de l'histoire, en 1914. Pour Belmondo, la référence est Marcel Cerdan, champion du monde des poids moyens, en 1948. Cette querelle des Anciens et des Modernes les réunit. Entre eux, tout change. Belmondo incite son partenaire à participer à l'un des matchs de foot qu'il organise sur la plage ou à faire des courses ensemble sur des vélos empruntés au personnel de l'hôtel Normandy, à Deauville.

Impressionné par le tempérament de son partenaire, son sens de l'initiative, son côté remuant, Gabin adoube Belmondo comme son successeur, celui qui aurait pu tenir ses rôles d'avant-guerre. A plusieurs reprises, il répète sur le tournage : *« Maintenant, vous ne me direz plus : "Il nous faudrait un Gabin d'il y a trente ans." Il est là. »* Gabin manifeste juste quelques signes d'inquiétude liés à ce qu'il considère, chez son acolyte, comme une forme d'inconscience. Il lui conseille de laisser sa voiture de sport au garage et de profiter du véhicule avec chauffeur mis à disposition par la production. Il comprend encore moins le besoin d'adrénaline chez un partenaire qui effectue lui-même la fameuse scène de corrida où il est ivre – Belmondo a vu Blondin se plier au même exercice devant la Rhumerie martiniquaise, à Saint-Germain-des-Prés –, se prend pour un torero et se joue des voitures qui le frôlent à grande vitesse. *« Gabin*, se souvient Costa-Gavras, *avait très peur pour Belmondo, mais il l'admirait de faire une chose pareille sans chercher à se faire doubler. »*

Belmondo fait le fanfaron mais il est surtout subjugué par le jeu de son partenaire. Il constate qu'il s'exprime toujours de la même manière, sans rien changer à son naturel, conserve la même voix, les mêmes gestes, les mêmes intonations – à la ville comme à l'écran. Jamais il n'a vu un acteur aussi à l'aise, à ce point capable de tirer un personnage vers lui. Il l'observe sous toutes les coutures afin de déceler le moindre hiatus entre le Gabin hors et devant la caméra. Il profite du moment, conscient qu'il ne sera peut-être plus jamais confronté à pareil phénomène.

« Viens, je t'embrasse, t'es mes 20 ans »

La scène emblématique d'*Un singe en hiver* est le moment où Gabin, les cheveux hirsutes, le visage couperosé, dans un élan amoureux et filial, rendu fou de bonheur par l'ivresse, devient lucide aussi et déclare à son héritier : *« Viens, je t'embrasse, t'es mes 20 ans. »* La réplique ne figure pas dans le scénario. Gabin l'ajoute spontanément. Elle n'a rien de pittoresque, plutôt tout du tragique. Moins pour celui qui la prononce que pour Belmondo, qui, ainsi adoubé par le patriarche, entrevoit aussi le déclin qui, un jour, surviendra. Ce destin encore lointain est renforcé par la magnifique scène finale où Gabriel Fouquet, qui a pu récupérer sa fille, observe Gabin s'asseoir sur le banc d'un quai de la gare de Lisieux sa valise posée près de lui. Il est inerte, le corps figé, le visage impassible. Belmondo l'observe une boule dans la gorge.

Un jour, alors qu'il évoque, avec une crainte dans la voix, l'instabilité de la carrière de comédien, la précarité du succès, la part de chance, le vieil acteur lui répond, avec ses mots : *« Regarde ta fiole ! Quand t'auras les pailles blanches, tu plairas encore aux gonzesses. Te magne pas la devanture et laisse couler l'Orénoque. »* Belmondo écoute et sourit.

Belmondo et Gabin se revoient une dernière fois en 1975. Le premier est devenu, depuis une bonne dizaine d'années, avec Alain Delon, la grande star du cinéma européen. Il tourne *L'Alpagueur*, son deuxième film sous la direction de Philippe Labro. *« Il y a quelque chose de zen chez Jean-Paul*, remarque ce dernier, qui le connaît depuis ses débuts. *Il n'est pas un philosophe, pas un intellectuel. Mais il a un sens très profond de la précarité. Cette crainte revenait régulièrement dans nos conversations. On en revient à la notion de personnage bouddhiste chez lui, avec l'idée que rien ne dure. »*

Sur le plateau jouxtant celui de *L'Alpagueur*, Gabin termine son ultime film, *L'Année sainte*, de Jean Girault. Il décédera l'année suivante, en 1976. Lors d'une pause, les deux hommes se retrouvent. *« Ils se mettent à parler de tout, de leur carrière, de la pluie et du beau temps, surtout »*, se souvient Philippe Labro. Pour aborder l'essentiel, un

destin commun, la certitude pour l'un que tout est terminé, pour l'autre que tout se finira, il n'est point besoin de mots.

Entretiens : Philippe Labro et Costa-Gavras.
Bibliographie : « Mille vies valent mieux qu'une », de Jean-Paul Belmondo (Fayard, 2016). « Belmondo », de Philippe Durant (Robert Laffont, 2011). « Michel Audiard », de Philippe Durant (Le Cherche Midi, 2005). « Gabin », d'André Brunelin (Robert Laffont, 1987). « Tous célèbres », de Philippe Labro (Denoël, 1979).
Prochain article Le porte-voix de Truffaut pour séduire Deneuve

IV - Le porte-voix de Truffaut pour séduire Deneuve

De Belmondo à Bébel
4|6 Jusqu'au mitan des années 1960, l'acteur trouve un équilibre entre productions populaires et films de la Nouvelle Vague. Mais après le mauvais souvenir de « La Sirène du Mississippi », de François Truffaut, en 1969, il tire un trait sur un mouvement dont il fut un emblème

RÉCIT

La photo est prise début décembre 1968 sur le tarmac de l'aéroport de Gillot, à Saint-Denis de La Réunion. L'équipe de *La Sirène du Mississippi* descend de l'avion d'Air France. François Truffaut se trouve au centre, en costume blanc. Son regard, préoccupé, ne lâche pas le bitume. Il a de quoi être inquiet : cette adaptation du roman éponyme de l'écrivain américain William Irish constitue la plus grosse production du cinéaste. Près de 8 millions de francs. C'est aussi la première fois que le réalisateur des *Quatre cents coups* tourne avec un

tandem aussi prestigieux, Jean-Paul Belmondo et Catherine Deneuve, les deux meilleurs acteurs du moment selon lui.

A sa gauche, Catherine Deneuve, lunettes fumées, robe courte, sac à la main, pointe de son index un élément du paysage qui elle seule semble la frapper, lui faisant soudain réaliser que cette île nichée au milieu de l'océan Indien n'est pas un simple décor de cinéma, mais un territoire de la République française dont une partie des habitants vient de battre le bitume pour réclamer son autonomie. A droite de la photo, excentrée, avec un mètre d'avance sur le groupe, en combinaison noire, l'actrice Ursula Andress. Le visage est concentré, sa chevelure imposante, la féminité revendiquée, la sensualité insolente.

En 1965, sur le tournage des *Tribulations d'un Chinois en Chine*, de Philippe de Broca, Jean-Paul Belmondo a succombé aux charmes de celle qui, depuis *James Bond 007 contre Dr. No* (1963), reste la plus sensationnelle « James Bond girl » de l'histoire. La première femme de Jean-Paul Belmondo, Elodie Constantin, a demandé le divorce en septembre 1966, créant un traumatisme durable chez l'acteur, qui envisageait les choses autrement – du moins, pas une rupture.

Au centre du cliché, Belmondo semble guilleret. Ses lunettes fumées, d'une étrange forme, nous rappellent le goût du comédien pour la plaisanterie. Mais son sourire reste figé, de façade. Chez lui, le sourire définit tout, comme le constate le cinéaste Henri Verneuil, qui l'a dirigé à de multiples reprises : *« Dès que Jean-Paul vous sourit, vous êtes foutu. »* Mais là, c'est le comédien qui semble foutu. *« Jean-Paul est un écorché vif qui garde toujours le sourire aux lèvres. Il faut se méfier de ce sourire. Il me répétait toujours : "René, pourquoi dis-tu toujours ce que tu penses ?" »,* raconte René Chateau, devenu en 1968, avec la sortie de *Ho !*, de Robert Enrico, l'attaché de presse de Belmondo et de ses films.

Le costume blanc de Belmondo sur cette photo est renforcé par une élégante chemise foncée. Les mains du comédien restent dans ses

poches, un signe d'inconfort inhabituel chez lui. Les cheveux ne sont pas décoiffés mais, fait rare, étalés. La mèche sur le côté – un invariant capillaire – a disparu au profit d'une frange bizarre. On peut imaginer que ce désordre doit tout à un long voyage, sauf que le comédien conservera les cheveux étales durant tout le tournage du film de Truffaut, lui offrant un air niais.

L'acteur a la tête ailleurs. Il évolue désormais sur des hauteurs où il est seul en France. Ses films réalisent des entrées faramineuses. Deux avec Philippe de Broca : *L'Homme de Rio* (1964, près de 5 millions) et *Les Tribulations d'un Chinois en Chine* (1965, près de 3 millions) ; trois avec Henri Verneuil : *Unsinge en hiver* (1962, 2,5 millions), *Week-end à Zuydcoote* (1964, 3,1 millions) et *Cent mille dollars au soleil* (1964, 3,5 millions).

Mais de son promontoire, beaucoup de choses échappent à Belmondo. Son système tourne moins rond. Ce n'est plus seulement sa femme qui l'a quitté, c'est toute une époque qui semble se détacher de lui. Le tournage, en 1965, de *Pierrot le Fou*, son troisième et ultime film sous la direction de Jean-Luc Godard, est, une nouvelle fois, une expérience paradoxale et extraordinaire, un moment d'épanouissement. Mais de rupture aussi. C'est d'ailleurs sur ce tournage que Belmondo rencontre René Chateau, qui devient progressivement, jusqu'à leur séparation en 1984, son complice, son bouclier et son producteur.

« Je joue pour tout le monde »

Cet homme-orchestre est également journaliste au magazine de charme *Lui*, où il est « responsable des playmates ». Autrement dit, il sait trouver des jeunes femmes de standard mannequin qui acceptent de se déshabiller. C'est pour cette compétence que Godard s'adresse à lui, afin de meubler les scènes d'ouverture de *Pierrot le Fou* avec des jeunes filles inconnues et dénudées. *« Je suis arrivé avec les huit plus belles filles que je connaissais,* se souvient René Chateau. *L'œil de Belmondo s'est allumé. J'aurais ramené une seule fille, il n'aurait pas*

fait attention. Mais huit, c'était autre chose. Cela a rendu Jean-Paul très souriant. »

Pierrot le Fou met en scène une tragédie, une course vers la mort, celle de Ferdinand, qui prend conscience du vide de son existence et décide de tout plaquer pour partir dans le sud de la France avec une amie. A la fin du film, l'image de Belmondo le visage peint en bleu, ficelé de pains de dynamite jaune et rouge avant d'allumer la mèche, signe à la fois la mort de son personnage et la fin d'une longue séquence heureuse de l'acteur, ouverte avec *A bout de souffle* (1960). *« En fait, Jean-Paul n'avait pas du tout envie de refermer sa collaboration avec Godard »*, corrige René Chateau. Mais l'acteur n'a pas vu venir l'attrait du cinéaste pour le maoïsme ou son soutien aux chars soviétiques envahissant Prague en août 1968, des épisodes qu'il observe impuissant, d'autant qu'il n'entend rien à ce qu'il qualifie de *« trucs politiques »*.

C'est ainsi que Belmondo voit s'éloigner un réalisateur et compagnon de route auquel il doit tant. Peu importe, il est une fusée qui n'a plus besoin de propulseur. L'« effet Belmondo » est en marche, que l'on peut mesurer lorsque son portrait apparaît en couverture du prestigieux magazine américain *Life* du 11 novembre 1966, un honneur rarement dévolu à un acteur étranger. L'acteur sourit, en col roulé blanc, la joue droite appuyée sur sa main révélant une bague en argent au petit doigt. Le titre dit la biographie du moment : *« BELMONDO, un héros de cinéma d'un nouveau genre, sexy, fou, cool. »*

C'est clair, à 33 ans, l'avenir lui appartient. Dans ce long portrait, il assume son côté « anti-intellectuel », y voyant même une méthode et la raison de son succès : *« Ça ne me dérange pas du tout que les gens pensent que je ne réfléchis pas. J'aime m'amuser, c'est tout. On peut tout à fait faire un film sérieux en s'amusant. Ces acteurs intellectuels me font rire. Vous savez, ces mecs qui doivent passer deux heures en loge à se mettre en condition pour une scène d'une minute. Marlon Brando est un satané bon acteur, mais bon… »*

Jusqu'au mitan des années 1960, Belmondo trouve un bon équilibre, efficace aussi, entre films populaires et d'autres tournés avec des membres de la Nouvelle Vague ou liés à sa sphère, prenant aussi le temps de voyager. Mais au moment où Hollywood lui tend les bras, il décide pour la première fois d'effectuer une pause significative. Alors qu'il a pris l'habitude de tourner plusieurs films par an, il s'éloigne des plateaux pendant un an et demi après *Le Voleur* de Louis Malle, en 1966.

L'année 1969 marque un tournant. Il signe son retour avec trois films, qui confirment son éclectisme mais qui en signent aussi la fin : *Le Cerveau,* de Gérard Oury, le réalisateur de *La Grande Vadrouille* (1966) et du *Corniaud* (1965), le plus grand faiseur de succès en France, où l'acteur compose, au côté de Bourvil, un duo improbable prévoyant de cambrioler un train spécial transportant de Paris à Bruxelles les fonds secrets des nations membres de l'OTAN ; *La Sirène du Mississippi*, de Truffaut ; *Un homme qui me plaît*, de Claude Lelouch, avec Annie Girardot.

Juste avant, Belmondo a été confronté à Mai 68. Moins lui que les producteurs du *Cerveau*, si ébranlés par les grèves et les manifestations qu'ils songent à annuler le tournage prévu en juillet. L'acteur est coincé dans un hôtel au Sénégal durant la majeure partie de ce fameux mois, alors Gérard Oury lui raconte ce qu'il a entendu aux Etats généraux du cinéma, à Suresnes (Hauts-de-Seine) : les participants suggèrent un cinéma dépourvu de stars, qui adopterait enfin le visage du peuple. *« Je n'ai pas eu à me justifier*, explique Belmondo, *face à ceux qui disaient qu'ils en avaient marre des vedettes et autres choses du même acabit. Si j'avais été à Paris en mai 1968, je me serais sûrement retrouvé sur une liste d'acteurs indésirables. En tous les cas, je ne serais probablement pas descendu dans la rue pour manifester. »*

Le seul engagement ouvertement politique de Belmondo, se souvient René Chateau, est de rejoindre, en février 1968, aux côtés de Godard, Truffaut et Chabrol, la manifestation de soutien à Henri Langlois, le

patron de la Cinémathèque française, évincé par le ministre de la culture, André Malraux. Sinon, l'ancien attaché de presse et producteur n'a pas oublié cette phrase que lui répétait l'acteur, comme un manifeste : *« Quand je joue, je joue pour tout le monde, pas pour les socialistes ou les communistes. »*

Le Cerveau est une production au budget pharaonique, avec une distribution internationale, les acteurs David Niven et Eli Wallach, ce qui contraint Belmondo à tourner ses scènes deux fois, en français et en anglais. Il goûte peu l'expérience : *« Sur le plan du plaisir de l'acteur,* déplore-t-il, *ce n'était pas passionnant. On se sent trop au service de la mécanique, du gag visuel, et les acteurs sont étouffés par l'énorme budget. Je préfère les films où les personnages doivent exister vraiment. » Le Cerveau*, avec 5,5 millions d'entrées en France, est son plus grand succès commercial, mais c'est tout juste s'il en prend acte.

Louis Mahé, « un héros stendhalien »

Son problème est d'exister. Et pour cela, *La Sirène du Mississippi* s'avère un défi. D'emblée, il comprend qu'il ne sera jamais l'homme de la situation. Peu importent les paroles de Truffaut avant le tournage, elles sont écrites sur le vent : *« Jean-Paul Belmondo est le meilleur "jeune premier" actuel. Il peut jouer avec autant de vraisemblance et de naturel un aristocrate ou un garçon du peuple, un intellectuel ou un gangster, un prêtre ou un clown. Cette disponibilité est telle que Jean-Paul pourrait même jouer un homme aimé des femmes, un séducteur, ou au contraire un homme rejeté par elles. »*

Son personnage, Louis Mahé, est un jeune héritier, riche, élégant et séduisant. Mais il est aussi *« un héros stendhalien »*, dit Truffaut, donc timide, sans épouse, un peu gauche, qui ignore tout de la vie en dehors de la plantation de tabac qu'il dirige à La Réunion. Aussi, il sera trahi et escroqué par une étrange femme blonde incarnée par Catherine Deneuve, qui, débarquant dans l'île, ne ressemble en rien à celle qu'il a recrutée sur photo et par petite annonce en vue de l'épouser.

Truffaut a pris le parti d'inverser les rôles que le spectateur attend pour les deux stars de l'époque : *« Catherine Deneuve était un mauvais garçon, un voyou qui en avait vu de toutes les couleurs, et Jean-Paul Belmondo, une jeune fille effarouchée qui attend tout de son mariage. Lui se marie par petites annonces. Pour un peu je lui aurais fait dire au générique : "Jeune homme, 29 ans, vierge, cherche à épouser, etc." Il ne le dit pas mais en fin de compte, pour moi, Belmondo est vierge ! »* Belmondo vierge ? Belmondo stendhalien et du côté de l'impuissance ? L'intéressé ne s'imagine pas accomplir ce prodige. Il confie à Suzanne Schiffman, l'assistante de Truffaut, que son personnage lui inspire des réserves, au risque d'avoir *« l'air d'un con »*.

Le tournage de *La Sirène du Mississippi* s'organise à la manière d'un camp retranché. Une atmosphère de chiens de faïence parfaitement décrite dans le passionnant documentaire de Nina Barbier, *Le Mythe de la sirène* (2011). Belmondo réside, en compagnie d'Ursula Andress, dans une des plus belles villas de Saint-Gilles, une manière d'assumer son statut de vedette, mais aussi de se mettre en retrait du tournage. Très rapidement s'instaure une rivalité entre l'actrice suisse, au sommet de sa notoriété, et Catherine Deneuve, qui, un an plus tôt, incarnait l'épouse à la double vie – femme au foyer et putain – de *Belle de jour*, le chef-d'œuvre de Luis Buñuel. Durant les dix-huit jours du tournage dans l'océan Indien, les deux comédiennes ne s'adressent jamais la parole. A la fin, un apéritif est offert à l'équipe et aux représentants officiels de l'île mais Belmondo passe en coup de vent, un tout petit quart d'heure.

Le tournage se poursuit, quelques semaines plus tard, à Aix-en-Provence et dans le massif de la Chartreuse. L'acteur reçoit alors en son hôtel aixois Jean-Paul Rappeneau et Claude Sautet, qui préparent alors le film *Les Mariés de l'an deux,* dans lequel il tient le rôle principal. Durant cette brève séance de travail, Belmondo est ailleurs. Il répète en boucle : *« Ça y est. »* Puis il montre à ses visiteurs la chambre inoccupée de Catherine Deneuve, leur signifiant qu'elle partage désormais celle de Truffaut.

Le tournage de *La Sirène*… superpose désormais deux histoires d'amour, celle du film et celle entre Truffaut et Deneuve, d'autant que le réalisateur écrit les dialogues la veille pour le lendemain. Belmondo est alors moins un acteur que le porte-voix du metteur en scène. Ce texte, il se met progressivement à le détester. A la fin, empoisonné au sens littéral par cette femme qui a fait son malheur, il lui confie en agonisant : *« Quand je te regarde, c'est une souffrance, tu es si belle. – Hier tu disais que c'était une joie*, reprend Deneuve. – *Oui. C'est une joie et une souffrance. »* L'acteur se sent instrumentalisé quand il dit un texte que Truffaut reprendra mot pour mot à la toute fin du *Dernier Métro* (1980), toujours avec Deneuve. S'il le pouvait, il disparaîtrait. D'ailleurs, il va disparaître.

Lorsque sort *La Sirène du Mississippi*, le 18 juin 1969, Belmondo est introuvable. Pas à Paris, du moins. Truffaut est intrigué, sans doute gêné aussi, au point de lui envoyer huit jours plus tard une lettre. Ce ne sont pas des bonnes nouvelles. Il l'informe de l'accueil glacial réservé par la presse et du très poussif succès public – 1,2 million d'entrées à l'arrivée, soit un des plus bas scores de la carrière de Belmondo. Puis il fait acte de contrition : *« Je voulaisconvaincre – te convaincre toi en premier – que ce rôle était bon pour toi. En fait, c'est ma façon de montrer les hommes qui choque et cela m'est arrivé déjà avec Aznavour, Desailly, Werner pour* Fahrenheit 451. *Je dois faire des films autour d'une femme ou avec Jean-Pierre Léaud, dont on accepte tout. »*

L'acteur, qui ne verra le film que plus tard, partage le constat : *« Il s'agissait d'un homme complètement passif et je crois que c'est ce que le public n'a pas accepté. Le public n'a pas envie de me voir prendre des baffes dans la figure et ces choses-là. Moi, je sais qu'en tant que spectateur je n'aurais pas aimé voir les idoles de ma jeunesse prendre des baffes sans réagir. »*

Ces mots traduisent un mal plus profond qu'un simple accident de parcours lié à un contre-emploi. Belmondo est entré dans une autre dimension, dont le public est une donnée majeure. Le cinéma d'auteur

– protocoles de tournage, sujets abordés, volontés fermes des réalisateurs –, dont il se jouait avec délectation à ses débuts, ne lui convient plus. Avec *La Sirène*, il tire le rideau sur la Nouvelle Vague, dont il est pourtant un emblème des années 1960. Peu avide d'introspection, happé par le quotidien, jamais il ne s'exprimera sur cette bascule.

La rupture est consommée dès la fin du tournage de *La Sirène*… Tel un symbole, il part loin de France, aux Etats-Unis, pour tourner *Un homme qui me plaît,* avec Claude Lelouch. C'est l'histoire de deux amants, par ailleurs mariés, une actrice de cinéma (Annie Girardot) et un compositeur de musique de film (Belmondo), qui, durant quelques jours, traversent l'Amérique d'ouest en est. Lelouch ne donne aucun scénario aux acteurs, qui découvrent aussi la géographie au fil du tournage : Californie, Nevada, Utah, Colorado et, au milieu de tout ça, Las Vegas, la ville du jeu et des faux-semblants, du clinquant et de la lumière, derrière laquelle est tapie la mort. Le périple en voiture s'avère une parenthèse enchantée pour un couple fragile qui réalise, jour après jour, qu'il devra la refermer.

En confiance avec Claude Lelouch

Le film est *« faussement frivole, à l'image de Jean-Paul Belmondo »*, explique Claude Lelouch, qui comprend tout d'un acteur qu'il restitue en majesté. C'est lui qui tient le volant. Lui que le film scrute. A travers Annie Girardot, le spectateur se retrouve sur le siège du passager et tombe, en même temps qu'elle, amoureux du conducteur.

Le plaisir de Belmondo à l'écran est patent. Il est en confiance, connaît Annie Girardot depuis le Conservatoire. Le désir d'Amérique du comédien est aussi évident que la sensation d'être aimé et désiré par sa partenaire. *« Il n'y avait pas de décalage*, confirme Claude Lelouch, *entre le film et ce que nous vivions sur le plateau. »* En incarnant un compositeur de grand talent, qui crée des musiques de film – la musique joue un rôle émotionnel central dans le cinéma de Lelouch –, affichant un visage désormais buriné, sculpté, il est au

sommet de sa beauté. Il est même filmé au travail en train d'ajouter de l'émotion à une scène faible à grands coups de violons – la partition, magnifique, est celle du musicien attitré de Lelouch, Francis Lai. Plus loin dans le film, l'acteur explique à Girardot comment on écrit une partition pour illustrer une attaque d'Indiens, de quoi révéler un peu plus la star en majesté.

Au bout du périple américain, à la fin du film, Belmondo donne rendez-vous à sa partenaire à l'aéroport de Nice, où il doit arriver le jour dit, en provenance de Milan, par le premier avion du matin. Lorsqu'elle tourne la scène, Annie Girardot ne sait pas si son partenaire va, ou non, sortir de l'avion. Les producteurs, Alexandre Mnouchkine et Georges Dancigers, espéraient que oui – une fin heureuse est un atout pour doper les entrées (le film dépassera péniblement le million de spectateurs).

Lorsque l'actrice s'installe à une terrasse de café dans l'espoir de voir surgir son amant, elle ne joue pas. Elle vit le moment. Seule Annie Girardot, qui a souffert de la vie, a été aimée et frappée, *« une femme qui a fait le tour du monde des émotions »*, précise Lelouch, peut exprimer ce sentiment d'une vie qui lui a souvent filé entre les doigts. Si Belmondo descend de l'avion, c'est du cinéma. S'il ne descend pas, c'est la vie. Mais s'il descend de l'avion, Belmondo devient un homme comme les autres. Il n'est pas un homme comme les autres, il est une star de cinéma. Il a disparu.

Entretiens : René Chateau, Jean-Paul Rappeneau, Claude Lelouch.
Bibliographie : « Mille vies valent mieux qu'une », de Jean-Paul Belmondo (Fayard, 2016). « Belmondo », de Philippe Durant (Robert Laffont, 2011). « François Truffaut », d'Antoine de Baecque et Serge Toubiana (Gallimard, 1996). « Mémoires d'éléphant », de Gérard Oury (Olivier Orban, 1993).
Prochain article Un cascadeur né en « Homme de Rio »

V - « L’Homme de Rio » ou le cascadeur né

De Belmondo à Bébel 5|6 Dès 1962 dans « Cartouche », de Philippe de Broca, l’acteur montre ses dons naturels pour bouger, sauter, monter à cheval ou manier l’épée. Avec ce metteur en scène et d’autres, qui donnent une cohérence à sa turbulence, il devient le premier héros d’action du cinéma français

RÉCIT

Jean-Paul Belmondo fête ses 40 ans le 3 avril 1973 au Mexique, sur le plateau du *Magnifique*, le quatrième film qu’il tourne sous la direction de Philippe de Broca, après *Cartouche* (1962), *L’Homme de Rio* (1964) et *Les Tribulations d’un Chinois en Chine* (1965). Chacun tient un verre de vin rouge à la main, quand ce n’est pas une cigarette ou un cigare. Jacqueline Bisset, la partenaire de Belmondo à l’écran, l’actrice de François Truffaut dans *La Nuit américaine* (1973), celle de *Bullitt* (1968) aux côtés de Steve McQueen, apparaît comme froissée. Trop d’alcool, trop de tout, en fait. A cette heure avancée de la nuit, tout le monde est épuisé.

Tout le monde sauf Belmondo. Il est tard, et la vedette du film arbore le visage frais du matin. Le sourire est éclatant. Il porte un poncho de

circonstance. Ses tempes sont légèrement grisonnantes. Sa chevelure altière, toujours la même, rangée sur le côté, révèle un homme qui prend de l'âge mais reste épargné par le vieillissement. Pas le moindre écart chez lui. Bien que ce soit sa fête, Belmondo reste étranger à ces débordements. Derrière sa mine réjouie se dissimule un ascète. Il a toujours été un athlète. A ce patrimoine génétique, il adjoint la rigueur. Sans cela, les années qui s'étirent deviennent punition. L'équipe du *Magnifique* est aimantée par lui comme pour rajeunir.

Un épisode marque Belmondo sur le tournage de *Pierrot le fou* (1965), de Jean-Luc Godard, dans lequel il compose avec Anna Karina un couple de fugitifs. C'est l'époque où l'actrice met un terme à son mariage avec le réalisateur du *Mépris* et vit une brève histoire d'amour avec Maurice Ronet. Ce dernier tourne alors en Espagne *Les Centurions,* de Mark Robson. Elle cherche à le joindre, n'y parvient pas. L'acteur d'*Ascenseur pour l'échafaud* (1958) et de *Plein soleil* (1960) ne répond pas au téléphone ou, plus probablement, préfère se rendre injoignable. Alors Anna Karina lâche l'affaire, expliquant à Belmondo que, de toute façon, à 38 ans, Ronet a passé la limite d'âge. Réponse de Belmondo : *« Je me moque d'apprendre qu'il a 37 ou 38 ans. A cet âge-là on reste encore magnifique, surtout quand il s'agit du comédien qui a enchanté mon adolescence. »*

Quarante ans, pour Belmondo, définissent un horizon. Un seuil où l'on dresse un bilan d'étape, sans pour autant chercher à s'arrêter, au contraire. D'ailleurs, si Ronet, scruté par Belmondo, reste à juste titre splendide, la vedette de *L'Homme de Rio* évolue à une autre altitude : il se révèle lui aussi magnifique et, surtout, il est désormais « Le Magnifique ».

Belmondo envoie avec ce film un message clair : à la différence de Jean Gabin ou de Lino Ventura, il ne se laissera jamais aller. Durant le tournage d'*Un singe en hiver*, il écume avec Gabin tous les lieux de gastronomie de Deauville et de ses environs. Leurs agapes se terminent tard. Mais ils ne finissent pas dans le même état. Gabin déborde – son physique échappe à tout enjeu. Chez Belmondo, au

contraire, le corps est déjà devenu la clé de voûte de son système. Il accomplit quotidiennement des exercices physiques. Possède sa propre salle de gym. Emploie des coachs. Fait appel à des diététiciens. Alain Delon suit la même ligne. *« Durant leur règne et leur empire*, constate Philippe Labro, *Belmondo et Delon n'ont jamais eu de ventre. Ils ont repris ça aux acteurs américains. »*

Un homme à la psyché complexe

En 1973, ce n'est pas seulement sa ligne, devenue un exercice de haute précision, qui préoccupe Belmondo. C'est aussi la façon dont il expose son corps dans ses films. Que compte-t-il en montrer ? Beaucoup et très peu à la fois. Toute sa carrière, il sera d'une pudeur extrême. Il lui arrive d'exhiber son torse nu et ses pectoraux bien dessinés mais jamais plus, rien en dessous. Il séduit beaucoup mais embrasse rarement. Il est bien moins sexué et ambigu que Delon.

En revanche, il adore les accoutrements, qui sont autant de protections. Au début des années 1970, l'acteur se fixe sur un uniforme décontracté, le blouson en cuir, pour *Le Casse* (1971), d'Henri Verneuil. Cet habit lui sied bien, il s'y fond avec plaisir, ressent tant l'enthousiasme du public qu'il ne compte plus en changer. Puis Philippe Labro lui propose, pour *L'Héritier* (1973), un costume trois pièces de marque Cerruti, taillé sur mesure pour un rôle si américain : le fils d'un patron de presse et d'industrie, installé aux Etats-Unis, contraint de retourner à Paris, après la mort accidentelle de son père, pour reprendre les rênes de son empire. Belmondo se montre d'abord perturbé que son public puisse l'associer à une élégance aussi raffinée. Mais le comédien accepte le carcan, conscient qu'après avoir transformé son corps en œuvre d'art, savoir l'encadrer devient essentiel.

Ce que le public ne voit pas et ne sait pas, c'est que derrière l'acteur au naturel incroyable et à la psychologie sans prise de tête se cache un homme à la psyché complexe. Comme dans *Le Magnifique*, où il est François Merlin, un modeste auteur de romans policiers à qui il arrive

de se glisser dans la peau d'un héros, Bob Saint-Clar, un invincible agent secret aux aventures rocambolesques. Dans la vraie vie, il est ce sportif accompli, ce héros d'action, ce cascadeur hors du commun, que le public admire. Mais loin de la lumière apparaît aussi un Belmondo cérébral. Le scénariste Michel Audiard s'étonne de découvrir, sur la table de chevet du comédien, *Voyage au bout de la nuit*, de Louis-Ferdinand Céline, et *Une journée d'Ivan Denissovitch*, de Soljenitsyne, la reliure entamée, épuisée par les relectures. Entre les deux Belmondo, aucune différence de degré.

Ce paradoxe frappe le journaliste et cinéaste Claude Lanzmann, qui le rencontre en 1964 pour faire son portrait dans le magazine *Elle*. Le futur réalisateur de *Shoah* (1985) note alors : *« De cet antiacteur-acteur de génie on fit un proche parent du chimpanzé, à peu près inapte au langage articulé, grand lecteur de Tintin et Milou et de* L'Equipe. *"Tu comprends, dit-il, j'étais 'la bête humaine', la brute, quoi. On me demandait : 'Que lisez-vous ?', je répondais : 'Tintin', parce qu'ils m'emmerdaient et ils brodaient là-dessus." Il sourit et ses paupières inférieures se mettent à friser. »*

Le spectateur veut du muscle et de l'action ? Belmondo leur en donne jusqu'à plus soif. D'autant qu'il est doué pour ça. Depuis *Cartouche*, biographie romancée du brigand qui sévit à Paris à la cour des Miracles, au début du XVIIIe siècle, Belmondo trouve en Philippe de Broca le metteur en scène qui donne une cohérence à sa turbulence. Ce réalisateur fait de l'acteur le premier héros d'action de l'histoire du cinéma français. Certes, avant lui, Gérard Philipe dans *Fanfan la tulipe* (1952), puis Jean Marais dans *Le Bossu* (1960), excellent en bretteurs agiles et virevoltants. Sauf que le goût du risque de Belmondo, son désir de faire comprendre au spectateur à quel point le danger est devenu son métier, le placent dans une catégorie à part.

Jean-Paul Rappeneau, le coscénariste de *L'Homme de Rio* et du *Magnifique*, et qui a dirigé la vedette, en héros d'action, dans *Les Mariés de l'an deux* (1971), est d'emblée frappé par les qualités physiques intrinsèques de Belmondo : *« Quand je découvre,*

avant la guerre, Robin des bois [1938]*, de Michael Curtiz, avec Errol Flynn, je me dis que le cinéma c'est ça : on se bat à l'épée, les duels sont extraordinaires. Eh bien, Belmondo est prêt à relever ce défi dès* Cartouche*, il n'est jamais doublé et se révèle incroyablement bon dans les duels. En cela, il devient l'héritier de Douglas Fairbanks et d'Errol Flynn. »* Rappeneau ajoute un autre talent, qui n'est pas donné à tout le monde : *« Lorsque Belmondo monte à cheval dans* Cartouche*, on a l'impression qu'il fait ça depuis toujours. Or, ce n'est tout de même pas dans le 14e arrondissement qu'il a appris une chose pareille. »*

Toujours dans *Cartouche*, Claudia Cardinale, à la beauté spectaculaire, lui lance : *« Amuse-toi, ça empêche de mourir. »* Belmondo s'amuse, déploie sous le regard de Philippe de Broca son extraordinaire vitalité, tout en signifiant son attirance pour la mort. A la fin du film, il regarde sa partenaire mourir, un peu par sa faute justement, parce que l'espace d'un instant il a cessé de s'amuser. Pour diriger l'acteur dans cette scène, Philippe de Broca pense à une phrase du réalisateur Henri Decoin : *« Il est beaucoup plus facile de faire jouer une scène dramatique qu'une scène comique. Il suffit de dire à l'acteur : "Ne pense à rien ou pense à un autobus !" »* Broca demande alors à Belmondo : *« Pense à un autobus. »* Impossible de savoir s'il y pense, toujours est-il que, filmé en gros plan, il se met vraiment à pleurer, exprimant la plus grande détresse. Deux secondes, plus tôt, il faisait l'idiot.

« Fuite devant les conflits »

Cette gravité enfouie fascine Philippe de Broca qui trouve en l'acteur l'homme qui exprime par les gestes et le corps les mots qu'il a en tête. Leur complicité relève du mystère. Leur carrière a débuté pour ainsi dire au même moment, en 1958, lors du tournage d'*A double tour*, de Claude Chabrol : Broca est premier assistant alors que Belmondo tient son dernier rôle secondaire, juste avant le triomphe d'*A bout de souffle* (1960). Le tandem grandit ensemble et, comme tout couple qui dure, partage joies et douleurs.

Durant la guerre d'Algérie, Broca est affecté au service Cinéma des armées, filmant les exactions des deux camps, marqué à jamais par les massacres qu'il enregistre avec sa caméra. Belmondo, lui, doit combattre en Algérie sans croire à cette cause, y est blessé, sa hantise étant ensuite d'être rappelé sous les drapeaux.

« Je demandais souvent à mon mari, se souvient Alexandra de Broca, l'épouse du cinéaste, mort en 2004, *pourquoi il faisait des films aussi légers. Il me répondait : "Parce que le rire est la meilleure défense contre les drames de la vie." »* Elle ajoute : *« Je crois qu'avec Jean-Paul il avait en commun la fuite devant les conflits, y compris et surtout ceux avec les femmes, et une pudeur extrême à parler de choses graves ou intimes. Ils étaient tous les deux des hommes pressés : ils avaient besoin de cette vitesse pour oublier. »*

Alexandra de Broca pointe une autre douleur commune, liée à la deuxième guerre mondiale. La famille de Philippe de Broca est pétainiste, elle soutient passivement la Révolution nationale. Le sculpteur Paul Belmondo, père de l'acteur, Grand Prix de la Ville de Paris en 1936, caporal au combat, prisonnier en 1940, devient ensuite membre du Groupe Collaboration, qui tisse des liens avec l'occupant nazi. Il participe, en novembre 1941, à un voyage d'études en Allemagne, en compagnie de peintres et sculpteurs français, dont André Derain et Maurice de Vlaminck, organisé par Arno Breker, le sculpteur officiel d'Hitler, et l'ambassadeur d'Allemagne en France, Otto Abetz. En 1945, Paul Belmondo sera jugé par le tribunal d'épuration des artistes plasticiens et interdit de ventes et d'exposition pendant un an.

Jean-Paul Belmondo admire son père, le défend inlassablement, jusqu'à la création, en 2010, du musée consacré à son œuvre, à Boulogne-Billancourt. Il prend toujours sa défense, mettant en avant la complexité de la période d'Occupation. *« Mon père*, dit-il au *Figaro* en septembre 2010, *a profité de ses relations d'artiste avec Arno Breker pour venir en aide à de nombreuses victimes des Allemands. De même, ma mère a caché des juifs pendant la guerre,*

pendant que nous vivions à Clairefontaine. La sanction qu'il a eue après-guerre a été, en réalité, tout à fait symbolique puisqu'elle n'a pas été exécutée. Mon père a eu beaucoup d'amis résistants et notamment le plus grand d'entre eux, puisque ses relations avec le général de Gaulle ont toujours été excellentes. »

Avec la deuxième guerre mondiale et le conflit en Algérie, Philippe de Broca et Jean-Paul Belmondo partagent leur lot de blessures impossibles à cicatriser. Pour oublier, ils veulent aller de l'avant, le plus loin possible, en déployant une énergie folle. Un film symbolise leur vitalité, toute la désinvolture de l'époque aussi : *L'Homme de Rio*, bien sûr.

« Un instinct de bête sauvage »

En voyage au Brésil pour la promotion de *Cartouche*, Belmondo et Broca découvrent les fabuleux paysages de Rio de Janeiro et se demandent s'il n'y a pas moyen de concilier le travail à l'agrément. *« C'est trop bête de ne pas profiter de ce paradis »*, constate le réalisateur. Il se tourne alors vers Alexandre Mnouchkine, le producteur de *Cartouche*, et lui lance : *« On va tourner un film avec Belmondo qui sera en costume blanc et ça s'appellera "L'Homme de Rio". Il descendra de l'avion avec un cigare et il lui arrivera plein d'aventures ! »*

Le scénario, inspiré d'Hergé et de Maurice Leblanc, s'avère plus sophistiqué. Belmondo joue un soldat qui se rend à Paris en permission pour y retrouver sa fiancée, interprétée par Françoise Dorléac. Elle est enlevée sous ses yeux et emmenée au Brésil. A lui de faire le reste pour la retrouver. Sans doute n'a-t-on jamais vu à l'écran, dans un climat léger, un acteur français se démener et remuer son corps : il court, nage, plonge, saute, conduit une voiture à toute allure, échappe à un véhicule essayant de l'écraser, s'accroche à un avion, saute en parachute, etc. Il le fait toujours avec élégance, sans forcer, sans douleur apparente. Ses gestes sont plus proches de la chorégraphie

que de la force physique. En ce sens, Belmondo retrouve la grâce des comédiens du muet, Harold Lloyd et Buster Keaton.

Il y a néanmoins, au milieu de *L'Homme de Rio,* un temps fort, spectaculaire et un peu plus dramatique qui, dans le langage des cascadeurs, s'appelle « avoir le bras blanc », ce moment où l'on ne sent plus ses forces alors qu'il faut poursuivre son effort, au risque de mourir. Belmondo, d'un smoking blanc vêtu, se trouve suspendu dans le vide, entre deux immeubles en construction à Brasilia, les pieds sur un câble, les mains sur un autre. Jean-Paul Rappeneau, un des scénaristes du film, a écrit cette scène de manière succincte, du genre *« le héros se glisse le long de la fenêtre ».*

Broca, Belmondo et le cascadeur Gil Delamare partent en équipe restreinte tourner ce qui va devenir la séquence emblématique du film. L'idée vient alors à Belmondo comme ça, au débotté. Il raconte à Philippe de Broca comment, enfant, il est un acrobate patenté qui, sans aucune peur du vide, se pend à la balustrade du cinquième étage de l'immeuble familial, à Clairefontaine. Gil Delamare lui suggère alors : *« Pourquoi tu ne le ferais pas toi-même ? »* La suite, Belmondo la racontera devant les caméras de télévision, à la manière d'une règle élémentaire s'appliquant à sa seule personne : *« S'il faut se pendre en haut d'un building, ce n'est pas agréable de voir un autre le faire à ma place. Je reste alors sur un fauteuil et m'ennuie énormément. Comme je suis capable de le faire, autant y aller. »*

Il y a un vide de quarante étages sous Belmondo et l'acteur n'est plus vraiment en situation de profiter de la vue imprenable sur cette ville nouvelle de Brasilia, pensée par l'architecte Oscar Niemeyer, en train de sortir de terre. Il devrait pourtant : la rencontre entre l'acteur d'une génération et la future capitale du Brésil, à l'urbanisme planifié, à l'architecture moderne et aussi blanche que son costume, conçue pour prendre la forme d'un avion, va presque de soi. C'est le paysage idéal pour y imprimer sa personnalité et son talent.

Alors qu'il progresse, une main après l'autre, du toit d'un immeuble à celui d'en face, Belmondo se trouve bloqué à mi-chemin. Ses bras sont engourdis. Il faut pourtant avancer, sinon c'est la chute. Gil Delamare le somme d'attraper le câble du haut avec les jambes pour soulager le haut de son corps. Quand il y parvient, il peut enfin relâcher le bras droit, et rejoindre la corniche. La scène dure douze minutes. Pour Belmondo, c'est une éternité. Il s'est vu mourir, mais il recommencera. *« Il y a chez lui un instinct de bête sauvage*, analyse le cascadeur Rémy Julienne, qui réglera, à partir de *Ho !* (1968) et *Le Cerveau* (1969), les cascades de la plupart des films de Belmondo. *Il possède un don inné pour la cascade. Il a une intuition extraordinaire, comme s'il devinait le danger. C'est presque divinatoire. S'il n'y a pas de risques à prendre, il n'est pas intéressé. Avec Jean-Paul, on se situe toujours à la limite du raisonnable. Je revois toujours son regard avant de passer à l'action : il change de mine, obsédé par le geste juste, puis tout d'un coup : "Hop ! On y va les mecs !" Là, il devient un autre homme. »*

Avec *L'Homme de Rio*, Belmondo ne se révèle pas seulement un prodigieux acteur dans l'action. Il devient une figure de la culture pop, à côté des Beatles et du Swinging London. Il est à la mode, au sens où il marque son époque. Le succès commercial du film aux Etats-Unis en atteste, d'autant que les trois scénaristes, Jean-Paul Rappeneau, Daniel Boulanger et Ariane Mnouchkine, sont nommés, en 1965, à l'Oscar du meilleur scénario.

Un acteur total

Une petite décennie plus tard, dans *Le Magnifique*, l'image la plus marquante est tout le contraire d'une cascade. C'est même la plus dépouillée du film. Belmondo est assis au jardin du Luxembourg près de Jacqueline Bisset. La plus belle femme du monde ne semble pas faire attention à ce personnage ordinaire mais le regard de l'acteur reste insistant, arrogant, sûr de lui, conscient que, si cette femme finit par tourner la tête, elle tombera amoureuse de lui.

Le plus émouvant dans ce film de Philippe de Broca n'est pas l'existence parallèle du personnage incarné par la vedette, avec ses aventures d'agent secret portant le panama et un complet blanc. Il est acquis pour tous que la vie rêvée de Jean-Paul Belmondo est depuis longtemps sa vraie vie. Son besoin d'accomplir lui-même ses cascades, afin de devenir un acteur total, unique en son genre, signale depuis longtemps qu'il n'existe guère de hiatus entre l'écran et la vie.

Mais là, en écrivain fauché, apprivoisant la vie, luttant avec le quotidien – un rôle de composition visant à le rapprocher de l'homme de la rue – et sur le point de conquérir cette créature sculpturale, l'acteur n'a peut-être jamais aussi bien réuni les conditions de son identification par le spectateur. Avec 2,4 millions d'entrées, le succès est au rendez-vous. Jean-Paul Belmondo a 40 ans. Cet âge où l'on peut désormais convaincre le monde entier que les plus beaux voyages, comme l'écrivait Philippe de Broca, se font par la fenêtre.

Entretiens : Jean-Paul Rappeneau, Alexandra de Broca, Philippe Labro, Rémy Julienne.

Bibliographie : « Mille vies valent mieux qu'une », de Jean-Paul Belmondo (Fayard, 2016). « Belmondo », de Philippe Durant (Robert Laffont, 2011). « Définitivement Belmondo », de Laurent Bourdon (Larousse, 2017). « Belmondo, le magnifique », de Jérôme Wybon (Huginn & Muninn, 2018).

Prochain article Un nom, une marque qui écrase tout

VI - Un nom qui écrase tout

De Belmondo à Bébel

6|6 Avec « Peur sur la ville », d'Henri Verneuil, en 1975, l'acteur invente une formule déclinée ensuite en plusieurs films qui battent les records d'entrées. Belmondo, dont l'image est soigneusement établie par son producteur, René Chateau, s'offre à son public. Le cinéma français grince, lui triomphe. Mais tout a une fin

RÉCIT

Le 14 mai 1974, Jean-Paul Belmondo descend les marches du Festival de Cannes sous les sifflets et les ricanements. Il vient de présenter *Stavisky,* d'Alain Resnais, dont il tient le rôle-titre. Sonné, il répète en boucle : *« Ça a été un massacre. »* C'est une formule de boxeur au tapis. Mais là, c'est pire, il voit dans les lazzis sa mort symbolique. *« C'est comme si l'on m'avait craché au visage »,* écrira-t-il plus tard. Au bras de sa nouvelle compagne, l'actrice Laura Antonelli, avec laquelle il a tourné *Les Mariés de l'an II* (1971) et *Docteur Popaul* (1972), il est convaincu qu'une certaine manière de faire du cinéma arrive pour lui à son terme.

L'agent de Belmondo, Gérard Lebovici, passionné par les personnages à la fois au centre et à la marge du système – comme lui, en somme – , est le premier à évoquer auprès de son client la figure de Stavisky. Lebovici a créé Artmédia, la plus puissante agence artistique de France, qui fait la pluie et le beau temps dans le cinéma français. Il a fondé aussi les éditions Champ libre, qui publient des essayistes et philosophes révolutionnaires ou situationnistes – Guy Debord, Michel Bakounine, Gustav Landauer, Karl Marx et, dans un genre différent, Groucho Marx.

Belmondo confie à son agent son désir de tourner un film *« sur la magie et le luxe de l'avant-guerre »,* dans lequel il incarnerait une sorte d'Arsène Lupin. Le financier et escroc Alexandre Stavisky, à l'origine d'un des plus grands scandales de la IIIe République – des faux bons d'emprunt –, mort dans des conditions mystérieuses en 1934, à l'âge de 47 ans, est le personnage idéal, au croisement des désirs de l'acteur et des fantasmes de son agent.

Belmondo prend des risques artistiques et financiers avec *Stavisky*. Il va travailler avec Alain Resnais, un compagnon de route de la Nouvelle Vague, dont le goût pour l'expérimentation avec *L'Année dernière à Marienbad* (1961) ou *Je t'aime, je t'aime* (1968) ne correspond pas nécessairement au plan de carrière envisagé par Belmondo. Ce dernier est aussi producteur sur ce projet, via Cerito Films, qu'il a créé en 1971 pour défendre au mieux ses intérêts – le nom est un hommage à sa grand-mère paternelle, Rosine Cerrito. *« Après* A bout de souffle [1960], constate Belmondo, *on n'a jamais cessé de me dire : "Vous êtes un acteur cher !" J'ai donc décidé de me produire moi-même, histoire d'en avoir le cœur net. Et maintenant, je sais : pour un producteur, même au prix que je demande, il est toujours très intéressant d'avoir Belmondo ! »*

Les critiques ne l'ont jamais empêché de dormir, sauf sur *Stavisky*. A Cannes, l'acteur est attaqué pour son interprétation jugée trop légère du financier, coupable, même, de rendre son personnage sympathique. *« Là, j'ai dit : "C'est vraiment des cons !" »* La

conférence de presse est houleuse. *« Je crois que je n'ai pas été le seul à avoir de la sympathie pour Stavisky,* argumente l'acteur, à bout de nerfs, *sinon il n'aurait pas pu réussir toutes les escroqueries qu'il a faites. La chose première pour un escroc, c'est d'être sympathique. Stavisky l'était, il en a donné la preuve. »*

Bien des années plus tard, le jeu sur un fil et en nuances de Belmondo sera jugé remarquable. Mais sur le moment, ce qu'il constate, c'est qu'avec un peu plus de 1 million d'entrées, *Stavisky* est un succès pour Resnais mais un échec notoire pour lui. Il décide alors de se remettre en cause, en tout cas d'en tirer les conséquences, tant, chez lui, les blessures ne se referment jamais, les haines restent tenaces.

L'artisan du nouveau Belmondo – entendez : entièrement tourné vers son public – s'appelle René Chateau. Après avoir été, à partir de 1967, son attaché de presse, il devient son associé dans Cerito Films. La patte de ce producteur hors norme devient de plus en plus prégnante : associé, donc, mais aussi gestionnaire de son image, directeur artistique, stratège, bouclier et puis ami. René Chateau existe aussi en dehors du giron de Belmondo. En 1973, il devient l'exploitant du Hollywood Boulevard, une belle salle de cinéma plantée sur les Grands Boulevards à Paris. Mais guère placé dans le réseau de distribution des grands circuits, il lui faut trouver les films susceptibles d'attirer un public jeune et populaire. C'est ainsi que le producteur découvre et lance les films de Bruce Lee, la star hongkongaise du cinéma d'arts martiaux, pour un succès titanesque.

Une science éprouvée du marketing

Peur sur la ville (1975), d'Henri Verneuil, tourné par Belmondo juste après *Stavisky,* pose les nouvelles règles du jeu. Dès avant le tournage, Chateau imagine l'affiche, inspirée du graphisme du syndicat Force ouvrière qu'il trouve accrocheur : l'acteur pose en col roulé noir, un holster sous l'épaule, pistolet apparent. Peu importe que Belmondo, dans le film, n'apparaisse jamais dans cette tenue. Ce qui compte, c'est que le visuel rappelle celui de l'affiche de *Bullitt* (1968), avec Steve

McQueen en flic de la police de San Francisco. Un parallèle, un imaginaire aussi, s'impose : celui d'un acteur comparable aux plus grandes stars américaines. Un énorme BELMONDO en lettres capitales est imprimé en haut de l'affiche, alors que le titre est tout en bas, et bien plus petit.

L'acteur et son producteur reprennent ce principe en 1977, avec *L'Animal,* de Claude Zidi, pour ne plus le lâcher dans les sept autres films qu'ils tourneront ensemble, jusqu'à *Joyeuses Pâques* (1984), de Georges Lautner. Il n'y a plus de « Jean-Paul » sur les affiches, juste un nom, un label, une marque, qui, portée par une science éprouvée du marketing, apporte de solides garanties de succès. Un nom qui écrase tout – le film, le sujet, le réalisateur, la mise en scène, les autres acteurs ou actrices, la promotion. Le profil des personnages est bien cadré : un flic ou justicier, un peu Robin des bois, parfois un peu tordu, toujours séducteur, non dénué d'humour, se démène et multiplie les prouesses avec classe pour faire gagner le camp du bien.

Peur sur la ville donne le cap. Pour la première fois, Belmondo incarne un policier. S'inspirant du Clint Eastwood de *L'Inspecteur Harry* (1971), l'acteur français traque un tueur en série. La cascade qu'il effectue sur le toit du métro aérien tutoie aussi la fameuse poursuite de *French Connection* (1971), avec Gene Hackman qui s'efforce, au volant de sa voiture, de suivre le métro aérien. Elle ne figurait pas dans le scénario d'Henri Verneuil. Elle est l'initiative du tandem Belmondo-Chateau.

Avec presque 4 millions d'entrées pour *Peur sur la ville,* Belmondo retrouve les faveurs du public, à des hauteurs qu'il n'avait plus connues depuis 1971 et *Le Casse,* du même Verneuil. Les films qui suivent sont calibrés de la même façon : *L'Animal* (1977), de Claude Zidi, *Flic ou voyou* (1979), *Le Guignolo* (1980) et *Le Professionnel* (1981), tous trois de Georges Lautner, *L'As des as* (1982), de Gérard Oury, *Le Marginal* (1983), de Jacques Deray, *Les Morfalous* (1984), d'Henri Verneuil, et *Joyeuses Pâques* (1984), de Georges Lautner.

Les films sont réalisés par des cinéastes aux ordres, prêts à se plier au cahier des charges. Sur la suggestion de René Chateau, Belmondo n'est plus seulement producteur mais distributeur, s'offrant une maîtrise jamais vue dans le cinéma français sur toute la chaîne de fabrication. Sitôt le scénario accepté – le plus souvent signé ou cosigné par Michel Audiard –, René Chateau travaille sur le titre et l'affiche. L'alchimie à trouver est centrale. Le titre doit être le plus court possible, il qualifie l'acteur et le magnifie. L'affiche montre un Belmondo dessiné, plus jamais photographié, comme s'il était devenu une légende traversant les siècles.

Ce principe, René Chateau en comprend et en impose l'efficacité dès 1973, quand Francis Veber livre un scénario que Philippe de Broca doit tourner avec Belmondo sous le titre *Comment détruire la réputation du plus célèbre agent secret ?*. *« Je leur avais dit : "Mais c'est pas possible, on va crever avec un titre pareil !" »,* raconte René Chateau. Le film devient *Le Magnifique*, qui fait jurisprudence. C'est ainsi que *L'Inspecteur de la mer* devient *Flic ou voyou*, *Le Pigeon de la place Saint-Marc* devient *Le Guignolo,* tandis que *Mort d'une bête à la peau fragile* hérite du bien plus efficace *Le Professionnel*. En revanche, sont conservés *L'As des as, Les Morfalous* et *Le Marginal*.

Belmondo devient un personnage substantivé : il est le marginal ou l'as des as, au risque d'y abandonner sa nature de comédien. Le public le suit mais, comme impressionné par ce personnage surnaturel, lui cherche un surnom familier pour s'identifier. Le cercle des intimes aime l'appeler « Bébel », en référence au personnage de Pépel, joué par Jean Gabin dans *Les Bas-fonds* (1936), de Jean Renoir. A une époque où Belmondo enchaîne les succès standardisés, où il apparaît en statue du commandeur, où son visage est sculpté sur les affiches, où chaque titre désigne une nouvelle vertu, ce surnom de Bébel descend soudainement dans la rue, seul moyen de le rendre à nouveau humain.

La sortie des films en salle et leur promotion suivent une loi immuable. La date choisie reste souvent la même, le troisième mercredi

d'octobre, pour coïncider avec les vacances de la Toussaint – souvent la meilleure fréquentation de l'année. Belmondo ne s'exprime plus dans la presse, laquelle découvre ses films comme le spectateur, sans projection privée au préalable. L'accès au plateau de tournage est réservé à une seule équipe de télévision, le jour de la cascade la plus spectaculaire, celle où, par exemple, Belmondo apparaît suspendu à un hélicoptère, en caleçon à pois, au-dessus de la place Saint-Marc, dans *Le Guignolo*, ou lorsqu'il saute d'un hélicoptère sur un hors-bord dans *Le Marginal*.

Métro, boulot… Belmondo

A cette période, Belmondo tourne à 4 millions d'entrées par film en France. Ses plus gros succès sont *L'As des as* et *Le Professionnel,* avec un peu plus de 5 millions. Son score le plus modeste est réservé au *Guignolo,* avec près de 3 millions. Il est le plus souvent dans les cinq films les plus vus de l'année : 4e place pour *Le Professionnel*, 2e place pour *L'As des as*, juste derrière *E.T.,* de Steven Spielberg, 3e place pour *Le Marginal…* Aucun acteur, français ou américain, ne peut se prévaloir d'un tel pouvoir d'attraction. *« Avec Belmondo*, explique René Chateau en 1983 dans un entretien à *Télérama, les gens savent qu'ils vont en avoir pour leur argent. Ils ont travaillé toute la journée, ils sortent du boulot ; ils veulent voir un film pour rêver, oublier leurs soucis, échapper au quotidien. »*

Belmondo s'en trouve-t-il pour autant heureux ? A l'écran, il doute peu, mais dans la vie, masquant sa complexité, il a de gros états d'âme, affichant un comportement étrange devant le succès. *« J'avais confiance en lui dans son rapport au public, mais Jean-Paul, non*, note aujourd'hui René Chateau. *Il manquait de confiance en lui. Avant chaque film, il avait une angoisse, il ne voulait pas le faire. Il avait donné un accord verbal pour tourner* Flic ou voyou *mais Alain Poiré, à la Gaumont, n'arrivait pas à lui faire signer son contrat. Une telle situation s'est régulièrement reproduite. J'étais obligé de le presser. »*

Même si l'acteur ne fait plus cas de la critique, il se pose la question du formatage et de la qualité de ses films. D'autant que ses proches grincent. Michel Audiard, las des acrobaties de cet acteur qu'il admire tant, confie qu'il n'écrit pas pour qu'on lui colle des cascades. Claude Sautet, qui a dirigé le comédien dans l'admirable *Classe tous risques* (1960), fait ce diagnostic dépité : *« Certains cascadeurs deviennent acteurs. Belmondo est un acteur devenu cascadeur. »* Philippe Labro va dans le même sens : *« A un moment, personne n'a osé dire à Jean-Paul qu'il ne faisait plus que des merdes, plus personne ne le remettait en question. Il y a eu une rupture entre lui et la presse. On ne le prenait plus au sérieux mais il n'en avait rien à foutre. »*

L'écart grandissant entre le succès et la qualité, René Chateau l'affronte et le balaie dès 1983 dans le dossier de presse du *Marginal* : *« Dans les années 1930, Marcel L'Herbier faisait de l'art, Renoir et Gabin tournaient des films pour le public. Aujourd'hui, c'est Renoir et Gabin qui vivent dans la mémoire collective et restent au programme des cinémathèques. »* Le problème est que quarante ans après, les cinémathèques programment plus souvent *La Grande Illusion* que *Le Marginal*.

Au début des années 1980, Bertrand Tavernier, alors en pleine ascension, propose à Belmondo de tourner un film sur les tribulations de l'acteur Jules Berry avec son percepteur. Berry est l'acteur légendaire des *Visiteurs du soir* et une idole de Bébel, qui ne peut que rêver de l'incarner. Le projet va se faire. Le réalisateur reçoit alors un contrat rédigé par Gérard Lebovici, l'agent du comédien : *« Le texte,* se souvient Tavernier, *commençait par cette formule étrange : "Vous avez l'honneur de faire un film avec Jean-Paul Belmondo…" »* Ensuite, Tavernier pense à Jean Rochefort, un des camarades de conservatoire de Bébel, pour le rôle du percepteur. Gérard Lebovici lui répond que cet acteur est trop important, qu'il faudra imprimer son nom sur l'affiche au-dessus du titre, au même titre que Belmondo. Il lui propose à la place Jacques Villeret, qui acceptera d'apparaître en bas de

l'affiche. Tavernier est stupéfait. L'affaire en restera là. *« Belmondo, il aurait fallu le sortir »,* regrette le cinéaste.

Godard « mort à jamais »

L'acteur tente néanmoins, mais timidement, d'échapper à son écosystème. Il acquiert en mars 1977, un mois après sa publication, les droits d'adaptation de *L'Instinct de mort*, l'autobiographie de « l'ennemi public numéro 1 » Jacques Mesrine, alors incarcéré pour plusieurs vols à main armée. Le projet est confié à Philippe Labro. Le réalisateur de *L'Héritier* (1973) s'associe à Patrick Modiano et à Michel Audiard pour écrire le scénario, mais se rend vite compte que le romancier et le dialoguiste se découvrent tant de points communs qu'ils négligent leur travail. Au bout de trois semaines, Gérard Lebovici annonce aux trois scénaristes que le projet est suspendu – selon Labro, possiblement en raison de pressions venues des hautes sphères de l'Etat, gêné par la figure de Mesrine.

Belmondo essaie de relancer le projet après que le truand, qui s'était évadé, a été abattu par la police en 1979. L'acteur pense renouer avec Jean-Luc Godard pour le tourner. Dans les bureaux d'Artmedia, le cinéaste offre sa vision du projet : Belmondo lira l'autobiographie de Mesrine face à la caméra pour un film intitulé *Frère Jacques*. *« Jean-Paul était persuadé que Godard racontait n'importe quoi*, se souvient René Chateau. *Il m'a dit : "On ferme la porte." »* Dans un entretien au *Matin de Paris*, en mai 1980, le cinéaste suisse, vexé par la froideur de son ancienne vedette, déclare : *« Je crois que Belmondo a encore plus peur de moi que de Mesrine. Moi, c'est plutôt Mesrine qui me fait peur. »* Le comédien lui répond de manière détaillée dans le même journal pour conclure : *« Décidément, celui que j'ai vu et qui se fait appeler Godard, avec ses mensonges et petits trucages, n'a rien à voir avec l'auteur d'*A bout de souffle, *de* Pierrot le Fou *ou de* Bande à part. *Le Godard des années 1960 est mort à jamais… »*

Un autre incident, survenu en octobre 1982, vient ébranler la trajectoire de Belmondo. A cause d'un triomphe. Lors de son premier

jour de sortie en salle, *L'As des as,* de Gérard Oury, attire plus de 72 000 spectateurs à Paris. C'est un record. *Une chambre en ville*, de Jacques Demy, sorti le même jour, fait un flop, avec seulement 3 000 entrées. Plusieurs critiques de cinéma publient alors dans la presse un texte afin d'inciter le public à aller voir le film de Demy. Mais, sans le citer, ils s'en prennent aussi à *L'As des as*, stigmatisant les *« films préconçus pour le succès »* et déplorant un *« public potentiel détourné »*.

Danièle Thompson, la coscénariste de *L'As des as*, se souvient encore de l'incident et s'en désole : *« C'est la première fois qu'on accusait un film de voler des entrées à un autre*. *Jean-Paul Belmondo et Gérard Oury n'en revenaient pas. »* L'acteur réplique par une tribune, intitulée « Lettre ouverte aux "coupeurs de tête" », publiée dans plusieurs quotidiens, dont *Le Monde*. Michel Audiard en est le rédacteur mais nul doute que celui qui la signe en assume la moindre virgule, dont sa conclusion cinglante : *« Oublions cette agitation stérile et gardons seulement en mémoire cette petite phrase de Georges Bernanos : "Attention, les ratés ne vous rateront pas !" »*

Tension après tension, un monde se dérobe sous les pieds de Belmondo. Le 5 mars 1984, son agent, Gérard Lebovici, est assassiné de quatre balles dans la nuque alors qu'il est au volant de sa voiture, dans un parking sous-terrain de l'avenue Foch – sa mort ne sera jamais élucidée. En octobre de la même année, Belmondo se sépare de René Chateau. Il n'a pas aimé *Les Morfalous,* d'Henri Verneuil, qui, de l'avis même de son metteur en scène, est effroyable. Même déception pour *Joyeuses Pâques,* sorti juste après. L'acteur en a assez de voir les mêmes dessins en affiche.

« On ne peut pas rester vingt ans pareils, explique-t-il en 1985 au mensuel *Première. Sinon, à 70 ans, je me serais encore retrouvé en petit bonhomme dessiné ! »* En fait, il ne supporte plus le « système Chateau », un marketing à l'américaine, le merchandising de sa personne, jusque sur des cahiers d'école portant son nom et son image. *« Du moment,* constate l'acteur, *où vous n'apparaissez plus, où*

l'acteur ne parle plus, ne dit plus rien, cela devient un jeu, j'allais dire, comme un dessin animé. Un Belmondo, comme on dit un Walt Disney. Ce n'est plus une chose réelle, concrète… »

Indifférence et immortalité

Belmondo a pourtant bien profité de la « méthode Chateau ». Du reste, il s'en sépare mais conserve ses recettes – l'efficacité en moins. *Le Solitaire* (1987), de Jacques Deray, est le premier polar de Belmondo depuis *Le Marginal* : un même cinéaste, des titres interchangeables, une affiche comparable aux précédentes. Dans ses Mémoires, Deray note : *«* Le Solitaire *est une copie du* Marginal, *l'histoire est simpliste, les dialogues sont sans relief et je cours après le scénario. L'étrange impression de me parodier. » Le Solitaire* réunit 900 000 spectateurs. Il faut remonter à plus de vingt ans en arrière pour qu'un film avec Belmondo n'atteigne pas le million d'entrées.

L'acteur retrouve une dernière fois les faveurs du public, en 1988, pour *Itinéraire d'un enfant gâté*. Claude Lelouch écrit un rôle sur mesure pour celui que l'on dit fini : celui d'un homme fatigué de sa richesse et de son opulence, décidant de tout larguer, disparaissant sans laisser de traces. Lelouch se souvient de ce film comme d'un moment de bascule : *« Jean-Paul a eu 18 ans toute sa vie, mais là, je vois bien qu'il a changé physiquement. »*

L'acteur n'a pourtant que 55 ans, mais il entrevoit le grand âge. A la fin du film, son personnage découvre une cassette vidéo, celle de sa famille, épanouie, ayant appris à vivre sans lui. Pour la première et la dernière fois de sa carrière, Belmondo pleure, comme s'il regardait la page de son livre se refermer. Il continuera de travailler, au théâtre, au cinéma aussi, dans des films toujours plus médiocres : *L'Inconnu dans la maison* (1992), de Georges Lautner, *Désiré* (1996), de Bernard Murat, *Amazone* (2000), de Philippe de Broca, *Un homme et son chien* (2009), de Francis Huster. Des films rencontrant l'indifférence, et que l'histoire refuse de retenir. Même Belmondo, aujourd'hui âgé

de 87 ans, semble ne plus les retenir. Il est devenu immortel si jeune qu'il peut disparaître sans la moindre crainte.

Entretiens : René Chateau, Philippe Labro, Bertrand Tavernier, Danièle Thompson, Claude Lelouch.

Bibliographie : « Mille vies valent mieux qu'une », de Jean-Paul Belmondo (Fayard, 2016). « Belmondo », de Philippe Durant (Robert Laffont, 2011). « Michel Audiard », de Philippe Durant (Le Cherche Midi, 2005). « J'ai connu une belle époque », de Jacques Deray (Editions Christian Pirot, 2003). « Définitivement Belmondo », de Laurent Bourdon (Larousse)