

PHILLIPE DE BROCA

L'Homme de Rio



L'AVANT FILM

L'affiche	1
Aventure à l'américaine	
Réalisateur & Genèse	2
Au service de la légèreté	
Acteurs	4

LE FILM

Analyse du scénario	5
Jeu de trois pistes	
Découpage séquentiel	7
Personnages	8
Naturel et fantaisie	
Mise en scène & Signification	10
Le petit bonhomme de chemin de l'aventure	
Analyse d'une séquence	14
Dépassés par les événements	
Bande-son	16
Une fantaisie musicale	

AUTOUR DU FILM

Le Brésil, entre symboles et clichés...	17
Brasília, une ville capitale	18
Les héritiers de <i>L'Homme de Rio</i>	19
Bibliographie & Infos	20

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

Édité par le : Centre national du cinéma et de l'image animée.

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

Impression : I.M.E.

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

Direction de la publication : Idoine production,
8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris
idoineproduction@gmail.com

Achevé d'imprimer : septembre 2014.

SYNOPSIS

Tandis que le permissionnaire Adrien Dufourquet s'éloigne en train de sa caserne bisontine, à Paris, au Musée de l'Homme, une statuette maltèque est volée, un gardien est touché par une flèche empoisonnée et un commissaire dépêché sur place pour mener l'enquête. Interrogé, l'éminent professeur Catalan évoque la malédiction des statuettes. Il en existe trois, découvertes par trois explorateurs, dont lui. Mais une des statuettes vient de disparaître, et un des explorateurs, Villermosa, est déjà mort ! Seule sa fille, Agnès, sait où se trouve la statuette qu'il possédait et qu'il avait cachée à Rio de Janeiro. Le commissaire reste perplexe, mais le mystère s'épaissit : le professeur Catalan est kidnappé Place du Trocadéro. Et Agnès est enlevée elle aussi, sous les yeux d'Adrien, son amoureux qui venait la rejoindre à Paris. Enfourchant une moto, il la suit jusqu'à l'aéroport d'Orly, puis jusque dans un avion où ses ravisseurs la font monter. Prochain arrêt, Rio. Arrivé au Brésil, Adrien perd la trace d'Agnès avant de localiser l'hôtel où elle est retenue prisonnière, et de la tirer d'affaire. Droguée par ses ravisseurs, elle ne reprend ses esprits que pour tomber sous le charme d'Adrien et de Rio, puis réalise que c'est la statuette de son père qui était visée à travers elle, et court la faire déterrer par Adrien dans le jardin de sa maison d'enfance. Mais les mystérieux ravisseurs s'en emparent aussitôt. Il faut alors courir après De Castro, le troisième explorateur et dernier homme toujours en possession de sa statuette. En chemin pour le rencontrer, à Brasilia, Agnès et Adrien sauvent le professeur Catalan, l'arrachant à ses kidnappeurs. Mais Catalan abat bientôt ses cartes : il tue De Castro, vole sa statuette et force Agnès à le suivre jusqu'au fond de l'Amazonie, car il est fou d'elle et compte bien lui offrir toutes les richesses du monde grâce aux statuettes, clés d'un trésor fabuleux. Heureusement, Adrien ne perd pas Agnès de vue, la suit en vélo, en avion, en pirogue et l'arrache à Catalan, qui meurt dans la grotte où le trésor l'attendait, comme un piège... Agnès et Adrien n'ont plus qu'à rentrer en camion. Et le permissionnaire Dufourquet sera à l'heure à la Gare de Lyon pour reprendre le train après ses huit jours de perm. Direction Besançon.

L'AFFICHE

Aventure à l'américaine

Un demi-siècle après sa triomphale sortie dans les salles, *L'Homme de Rio* reste un film très séduisant pour le public. Son affiche accuse, en revanche, le passage du temps. Elle pourrait être celle d'un serial, ces films d'action à petit budget qui offraient du spectacle de grande consommation, assurant le divertissement des années 1910 jusqu'au milieu des années 1950. Elle pourrait tout aussi bien être la couverture d'un roman de gare, un roman d'aventure, d'espionnage, plein de rebondissements prenants, mais faciles. Ce qui a été retenu de la comédie de Philippe de Broca est, en effet, le plus simple, et le plus accessoire : le saut d'Adrien en parachute, un joli moment qui ferme un scène de cascades spectaculaires, mais qui passe vite. Comme le feu d'artifice, tiré lors de la fête chez De Castro, qu'on croit voir ici représenté au-dessus du fameux Mont du Pain de Sucre qui domine Rio. Autre moment marginal : la scène de la poursuite en hors-bord. Il s'agit, bien sûr, de faire passer efficacement un message simple : voici un film où l'on ne risque pas de s'ennuyer, un film qui va vous en mettre plein les yeux. Ce que trompette la graphie énorme du titre, reprenant, assez joliment il faut le dire, le tracé en courbe de la plage de Copacabana, devant laquelle Adrien se retrouve suspendu à la façade d'un hôtel (un des plans les plus impressionnants du film), comme ici à la lettre « O » de Rio.

Ce qui manque, dans cette affiche qui semble vouloir donner du film l'image d'une superproduction à l'américaine, c'est le charme. D'abord, celui des interprètes principaux : mal croqués par le dessinateur, Jean-Paul Belmondo et Françoise Dorléac perdent à la fois leur pouvoir de séduction et la légèreté de leur jeunesse. Manque aussi le charme de la comédie : l'humour est, certes, plus difficile à représenter que l'action, mais la voiture rose avec des étoiles vertes, qu'utilisent les personnages dans leurs pérégrinations, aurait pu apporter un contrepoint suggérant la fantaisie, même si elle ne fait que passer dans le film. Plus curieusement, dans cette affiche entièrement dessinée, c'est



l'esprit bande dessinée qui fait défaut. Les hommes mystérieux portant chapeaux et imperméables, les statuettes tant convoitées, le trésor auquel elles mènent : cet autre aspect de l'aventure, moins viril, plus farfelu, a malheureusement été ignoré. D'où le sentiment d'un spectacle qui se prend au sérieux, quand c'est tout le contraire qu'a réussi De Broca.

La jaquette de l'édition DVD du film, tel qu'il a été récemment réédité dans ce format, met bien plus en valeur le nom et l'image de Jean-Paul Belmondo, qui reste, plus que jamais aujourd'hui, la valeur sûre du film. Le DVD met également en avant l'image du baiser fougueux qu'Agnès donne à Adrien, quand elle se réveille sur une merveilleuse plage brésilienne. C'est aussi ce qu'on regrette de ne pas percevoir ici : cette folie de l'amour qui fait qu'un garçon saute dans un avion pour sauver sa petite amie, à l'autre bout du monde, et devient ainsi, au nom des sentiments, l'homme de Rio.

PISTES DE TRAVAIL

- Comparer l'affiche avec des couvertures de romans d'aventures et d'espionnages. Quels sont les points communs ? Réaliser le même exercice avec des affiches du cinéma de genre des années 1960.
- Noter le parachute et le bateau, promesses d'une course-poursuite exaltante sur terre, en mer et dans les airs. C'est là l'un des ressorts majeurs de la comédie d'aventure.
- Analyser les teintes jaunes, rouges et oranges. Ce sont les couleurs chaudes de l'exotisme et du soleil de Rio.

RÉALISATEUR GENÈSE

Au service de la légèreté

Filmographie

- 1960 *Les Jeux de l'amour*
- 1960 *Le Farceur*
- 1961 *L'Amant de cinq jours*
- 1962 *Cartouche*
- 1964 *L'Homme de Rio*
- 1964 *Un monsieur de compagnie*
- 1965 *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*
- 1966 *Le Roi de cœur*
- 1969 *Le Diable par la queue*
- 1970 *Les Caprices de Marie*
- 1971 *La Poudre d'escampette*
- 1972 *Chère Louise*
- 1973 *Le Magnifique*
- 1975 *L'Incorrigible*
- 1977 *Julie pot-de-colle*
- 1978 *Tendre poulet*
- 1979 *Le Cavaleur*
- 1980 *On a volé la cuisse de Jupiter*
- 1981 *Psy*
- 1983 *L'Africain*
- 1986 *La Gitane*
- 1988 *Chouans !*
- 1990 *Les 1001 nuits*
- 1991 *Les Clés du paradis*
- 1997 *Le Bossu*
- 2000 *Amazon*
- 2004 *Vipère au poing*



Des rêves d'aventure fertiles

Philippe de Broca de Ferrussac, descendant de nobles gascons, naît le 15 mars 1933 à Paris. Son grand-père est peintre, son père photographe : ces aristocrates au tempérament bohème transmettent au jeune Philippe un goût pour l'imaginaire. Il le raconta au moment de la sortie de *L'Homme de Rio* : « Quand j'étais enfant, j'aimais inventer, transfigurer tout ce qui m'entourait : ainsi, la salle de bains de mes parents devenait instantanément une jungle dans laquelle je chassais le tigre ; l'instant d'après, la baignoire se métamorphosait en traîneau et j'étais un trappeur »¹. L'invention permet l'évasion, qui devient désir bien concret de voyager : « Tout jeune, je voulais être journaliste pour connaître des pays, des milieux, des gens différents. Avant tout : ne pas rester sur les mêmes rails ! », déclara aussi Philippe de Broca². Son père espère, tout au contraire, qu'il poursuivra dans sa voie et, s'il l'autorise à suivre une formation d'opérateur à l'École Louis Lumière (dite alors École de Vaugirard), c'est avec le projet de le voir reprendre son entreprise de photographie. Mais à 19 ans, fraîchement diplômé, Philippe de Broca s'embarque pour l'Afrique avec l'expédition Citroën-Bosch Lavalette et commence sa vraie vie d'aventurier, caméra au poing.

Compagnon de la Nouvelle Vague

Le service militaire le rappelle en France et l'entraîne en Algérie, en pleine guerre. Confronté à une réalité dont la violence le submerge, le jeune homme s'accroche au cinéma comme à un remède contre les tragédies : « Je crois que c'est la guerre d'Algérie qui m'a poussé à faire des comédies. J'ai vu tellement d'horreurs, tant de vilénies, l'humanité sous son plus mauvais jour, que j'ai eu un besoin vital de me moquer de la vie. De tourner en dérision les choses les plus graves »³. Un coup de chance lui permet d'abord de devenir l'assistant d'un jeune cinéaste nommé Claude Chabrol, qui l'engage pour *Le Beau Serge* (1958), le reprend pour *Les Cousins* (1959), le retrouve pour *À double tour* la même année, lui permettant alors de rencontrer Jean-Paul Belmondo, et finit par lui signer un chèque pour qu'il puisse se lancer à son tour dans la réalisation. Philippe de Broca tourne alors coup sur coup trois comédies sentimentales, *Les Jeux de l'amour* (1960), *Le Farceur* (1960) et *L'Amant de cinq jours* (1961). Une envie de liberté souffle sur ces films qui mettent en avant la spontanéité des personnages, plus attachants, plus vrais et plus complexes que de

simples figures comiques. On sent là l'influence directe de la Nouvelle Vague, qui a fait sortir le cinéma français des studios et l'a fait entrer dans la rue, dans la vie. De Broca, qui a aussi été l'assistant de François Truffaut sur *Les Quatre Cents Coups* (1959), est un témoin privilégié de ce changement historique, mais il l'accompagne plus qu'il n'y participe directement. Son tempérament se distingue de ceux des nouveaux réalisateurs passés, comme Chabrol et Truffaut, par la critique aux *Cahiers du cinéma*. Car son métier de cinéaste il l'envisage, non comme une rupture, mais comme un travail de maîtrise soigné : « Au fond de moi, je savais que je ne serais jamais un artiste. Moi, je voulais être un artisan. Et je crois que j'y suis parvenu »⁴. Marquant sa singularité, il accepte de diriger un film d'aventures dont il souffle le sujet à des producteurs rêvant de succès : c'est *Cartouche* (1961), une superproduction qui va bel et bien conquérir les foules. Et qui lui permet de diriger pour la première fois Jean-Paul Belmondo.

L'Homme de Rio

Le film qui valut à Philippe de Broca les éloges les plus sérieux fut lancé, comme il le raconta, de la façon la moins sérieuse qui soit : « *L'Homme de Rio*, depuis le début, c'était un canular. Voilà : Unifrance Films [organisme public chargé de la promotion du cinéma français à l'étranger, ndr] organisait un voyage au Brésil au cours duquel Belmondo et moi devions présenter *Cartouche*, notre dernier film. Nous sommes partis de Paris au mois de février par un temps glacial et, quelques heures après, nous atterrissons à Rio où il régnait une chaleur paradisiaque. Je dis à Jean-Paul : "C'est tout de même trop bête de ne pas profiter de ce pays. J'ai envie de faire un film ici l'année prochaine". Bien sûr, il fut tout de suite d'accord. Restait à convaincre le producteur. Je lui explique : "On prend Belmondo, on l'habille en blanc, on lui colle un grand chapeau, on lui fait faire n'importe quoi et on appelle ça *L'Homme de Rio*". Lui aussi tombe d'accord. Nous signons les contrats. Après, eh bien après, c'était moins drôle... Parce qu'il a tout de même fallu chercher et trouver une histoire »⁵.

Pour ce travail d'écriture, De Broca engage d'abord Ariane Mnouchkine, qui n'est pas encore la grande dame de théâtre qu'on connaît mais simplement la fille d'Alexandre Mnouchkine, producteur du film. Puis Jean-Paul Rappeneau, qui n'est pas encore un réalisateur de comédies stylées et le romancier Daniel Boulanger, qui mettra toute sa verve au service des dialogues (cf. Infos, p. 20). Le scénario, qui doit à la fois favoriser la fantaisie et suivre une logique efficace, est le fruit d'efforts chaotiques mais persistants et sera, fait rarissime, nommé pour l'Oscar du meilleur scénario original, en 1965. Alors qu'il avait disposé pour *Cartouche* d'un budget de 400 millions de francs, De Broca doit tourner *L'Homme de Rio* avec 280 millions et en seulement huit semaines. Il met toute son énergie et son inventivité dans ce marathon, rejoignant ainsi dans sa course continuelle le personnage joué par Belmondo. Le cinéaste veille à un autre parallélisme entre la réalité et la fiction : « Quand on fait un film drôle, il faut que tout le monde s'amuse. Il faut permettre une grande détente, cela donne de la grâce au film. Si l'harmonie est rompue parce que quelqu'un fait la gueule, ou a mal au foie, la scène suivante s'en ressent. Une fois, au cours d'une scène sur une rivière, la script s'est fâchée. Elle est partie bouder au bout de la pirogue. Eh bien, la scène qu'on a tournée à ce moment-là est ratée »⁶. On voit là l'exigence d'un réalisateur prêt à sacrifier ses états d'âme pour garder, coûte que coûte, la note légère qui convient au film. Et qui déclenche l'enthousiasme du public : sorti le 23 février 1964, *L'Homme de Rio* est un immense succès populaire et frôlera les cinq millions d'entrées.



Le Roi de cœur

Réussites et échecs

À 31 ans, Philippe de Broca a acquis une renommée définitive et occupe une place de choix dans le cinéma français. Il en profite pour tourner un film qu'il veut plus personnel avec l'acteur fétiche de ses débuts, Jean-Pierre Cassel, dans le rôle d'un aristocrate qui n'a pas besoin de travailler et se ballade d'une vie et d'une femme à l'autre, en plaisancier de l'existence. Mais ce *Monsieur de compagnie* (1964) est boudé par le public. C'est là une blessure pour De Broca, comme l'a raconté Jean-Pierre Cassel dans son autobiographie : « Dans les quatre films que nous avons tournés ensemble, à travers mon personnage, il se dévoilait totalement. J'étais le prolongement idéal de sa personnalité. Et malheureusement, c'étaient les films avec Belmondo qui trouvaient le succès auprès du public. Grâce au charisme de Jean-Paul et aussi parce que les films étaient moins complexes. Philippe prenait ça comme une offense »⁷. Quand ce réalisateur pudique ouvre son cœur et laisse parler la fantaisie plus mélancolique qui est la sienne, il est traité avec indifférence : *Le Roi de cœur* (1966), un des films qu'il chérissait le plus parmi sa trentaine de réalisations pour le cinéma, est un nouvel échec commercial, rêverie trop anticonformiste sur la guerre, la folie, l'humanité et l'humour.

De Broca, que Truffaut appelait « poète réticent de la dérision », choisit donc la voie de la comédie à la fois stylée et efficace, celle que le public réclame et que les vedettes aiment jouer sous sa direction. Avec Jean-Paul Belmondo, il réalise une variation sur *L'Homme de Rio* intitulée *Les Tribulations d'un chinois en Chine* (1965), puis les grands succès que sont *Le Magnifique* (1973) et *L'Incorrigible* (1975). Avec Yves Montand, *Le Diable par la queue* (1969). À Philippe Noiret, il donne un rôle qui rappelle celui du professeur Catalan dans *L'Homme de Rio*, sans le versant sombre : un professeur de grec ancien embarqué dans des aventures policières avec une commissaire que joue Annie Girardot, dans *Tendre Poulet* (1978) puis *On a volé la cuisse de Jupiter* (1980). Avec Jean Rochefort, il tourne une comédie sentimentale faussement légère, *Le Cavaleur* (1979), portrait d'un infidèle qui court après l'amour, après la vie, au risque de passer à côté... Au fil des succès, le cinéaste retrouve son goût de l'autoportrait discret, décalé : « J'ai deux personnages fondamentaux. L'un, c'est moi, un agité qui me ressemble, court partout, cherche, fuit, ou fuit dans la recherche. J'adore le mouvement perpétuel, le train, même le bateau, plus lent mais qui avance. Je suis comme un vélo : si je ne roule pas, je tombe. En face, l'autre personnage, l'héroïne, toujours une emmerdeuse, intéressante, touchante, excessive, exactement le type de femme qui m'attire dans la vie »⁸.

À partir des années 1980, les échecs commerciaux et parfois artistiques se multiplient. Si De Broca réussit une comédie au pays de ses toutes premières aventures (*L'Africain*, 1983),

il rate son retour en Amérique du Sud avec Belmondo (*Amazon*, 2000). La télévision accueille avec joie sa renommée, mais il ne retrouve le succès sur grand écran qu'avec des projets classiques (*Le Bossu*, 1997, *Vipère au poing*, 2004). Il meurt d'un cancer le 26 novembre 2004. Soucieux de divertir le public, il avait mis tout son cœur dans cette mission qui peut être ingrate dans le cinéma français (bien plus que dans le cinéma américain), les amuseurs étant rarement considérés d'emblée comme des artistes. Qu'il ait pu en concevoir de l'amertume, cette déclaration de février 1980, dans *Le Point*, en témoigne : « Il faut une bonne année de travail pour visser tous les mécanismes délicats d'une comédie. Mais le spectateur, en sortant, se contentera de dire : "J'ai bien ri" et pensera à autre chose. Quant au critique, il ne sait jamais quoi dire sur les films de distraction. Sauf les éreinter de temps en temps ».

1) *Les Nouvelles Littéraires*, 19 mars 1964.

2) *Le Point*, 18 février 1980.

3) *Première*, novembre 1991.

4) *Ibid.*

5) *Les Nouvelles littéraires*, art. cit.

6) *Le Monde*, 4 mars 1964.

7) Jean-Pierre Cassel, *À nos amours*, Paris, Éditions Stock, 2004.

8) *Première*, art. cit.

9) *France Soir*, 27 juillet 1985.



J.-P. Belmondo dans *Le Magnifique*.



Catherine Frot dans *Vipère au poing*.

Acteurs

Jean-Paul Belmondo

Né le 9 avril 1933, il a trente ans quand sort *L'Homme de Rio* et commence son règne sur le cinéma français de divertissement, pour lequel il a déjà montré ses dons dans *Cartouche* (1962). Philippe de Broca, qui lui offre ces deux premiers énormes succès, dira de lui : « Il a une force et une vitalité extraordinaires, un goût de vivre passionné. Il a la chance inouïe d'être à la fois comique, sympa et très viril. Il plaît aux femmes et il est sympathique aux hommes. Outre ses qualités de comédien, il lui suffit de montrer sa gueule pour être authentique. Et s'il est l'un des plus drôles, c'est parce qu'il a de l'humour sur lui-même »¹. C'est là une explication possible du véritable phénomène de popularité qu'a représenté Jean-Paul Belmondo. Sa révélation à l'écran, il l'a dû à un cinéaste qui semble aujourd'hui très loin de son univers, Jean-Luc Godard. Celui-ci lui offre le premier rôle d'*A bout de souffle* (1960), film phare de la Nouvelle Vague, et le retrouve pour *Une femme est une femme* (1961) puis *Pierrot le Fou* (1965). Jeune, Belmondo est donc une incarnation de la modernité, du changement. Son tempérament dérouté le jury du Conservatoire d'art dramatique, qui refuse en 1956 de le laisser entrer à la Comédie française. Naturellement athlétique et bouillonnant, Belmondo n'a rien de classique. Avec Godard, sa manière très

joueuse d'être acteur, son goût pour les grimaces, deviennent des atouts. D'autres cinéastes de la Nouvelle Vague feront appel à lui, notamment Truffaut (*La Sirène du Mississippi*, 1969). Jean-Pierre Melville le choisira pour *Léon Morin, prêtre* (1961) et *Le Doulos* (1962). L'un des scénaristes de *L'Homme de Rio*, Jean-Paul Rappeneau, le dirigera dans *Les Mariés de l'an II* (1971). Et il sera même la vedette d'un film d'Alain Resnais, *Stavisky*, en 1974. Mais cette partie cinéphile de la carrière de Belmondo a été rejetée dans l'ombre par les millions et les millions d'entrées dont il devint un habitué avec des films commerciaux comme *Peur sur la ville* (1975) d'Henri Verneuil, *L'Animal* (1977) de Claude Zidi ou *Les As des as* (1982) de Gérard Oury. À défaut de surprendre, l'acteur devint un des derniers monstres sacrés du cinéma français, un statut que ne purent affecter les films moins connus qu'il tourna ensuite, parmi lesquels se distinguent seulement *Itinéraire d'un enfant gâté* (1988) et *Les Misérables* (1995), tous deux de Claude Lelouch.

Françoise Dorléac

L'année de *L'Homme de Rio* est celle de ses 22 ans et elle n'a alors plus que trois ans à vivre. La tragédie marque le souvenir de Françoise Dorléac, tuée au volant de sa voiture le 26 juin 1967. Après le film de Philippe de Broca, elle retrouve

Belmondo pour *La Chasse à l'homme* d'Édouard Molinaro (1964), tourne avec Truffaut (*La Peau douce*, 1964) et Polanski (*Cul-de-sac*, 1966). Elle est la vedette montante du cinéma français, plus connue alors que sa sœur cadette, Catherine Deneuve. Elles sont réunies par Jacques Demy pour *Les Demoiselles de Rochefort* (1967). Françoise Dorléac ne fera qu'un seul autre film, *Un cerveau d'un milliard de dollars* (1967) de Ken Russel, indication de la dimension internationale qu'elle voulait donner à sa carrière. Une dimension que lui avait ouvert le succès à l'étranger de *L'Homme de Rio*.

Jean Servais

En troisième place au générique de *L'Homme de Rio*, cet acteur né à Anvers en 1910 et mort à Paris en 1976 s'est fait un nom grâce à un rôle de premier plan dans *Du rififi chez les hommes* (1955) de Jules Dassin, mais aussi en jouant aux côtés d'Yves Montand dans *Les Héros sont fatigués* (1955) et plus tard aux côtés de Gérard Philippe dans *La Fièvre monte à El Pao* (1959) de Luis Buñuel. Habitué aux univers d'aventures masculins (*Coplan sauve sa peau*, 1968, d'Yves Boisset), il se distingua aussi dans des films de guerre, notamment *Le Jour le plus long* (1962).

1) *France Soir*, 27 juillet 1985.



ANALYSE DU SCÉNARIO

Jeu de trois pistes

La course pour la course

Esprit comique et esprit d'aventure guident le récit de *L'Homme de Rio* en imposant un même principe : l'histoire doit avancer vite, les événements se bousculer. On n'a pas le temps de réfléchir : c'est la règle de la comédie. On est entraîné : c'est la loi de l'aventure. Cette fuite en avant générale est en soi un ressort dramatique très simple : le récit est toujours en mouvement et ce mouvement même devient du récit, quel que soit ce qui est précisément raconté. On s'envole pour Rio, on prend la route pour Brasilia, mais qu'importe au fond Rio, qu'importe Brasilia, l'important n'est pas la destination, c'est le déplacement, la course elle-même, pleine de rebondissements fantaisistes et de défis aventureux. Pour nourrir ce mouvement permanent, fait pour donner un sentiment de facilité, les scénaristes ont mis au point une mécanique de récit efficace et sophistiquée, entrelaçant pas moins de trois histoires, jouant de leurs télescopes très étudiés et les fondant dans une même dynamique.

Histoire 1

L'appelé Adrien Dufourquet a quitté sa caserne de Besançon pour passer huit jours de permission à Paris avec sa petite amie, Agnès Villermosa. Une semaine en amoureux, les yeux dans les yeux ! Cette histoire-là n'aura, en réalité, pas lieu, court-circuitée dès le début du film par l'enlèvement d'Agnès (partie 2 du découpage). Mais ce scénario initial refait régulièrement surface, car le lien entre Adrien et Agnès est, fondamentalement, le ressort de toute l'action : c'est parce que ce garçon aime cette jeune fille qu'il vole à son secours, traverse l'Atlantique pour la retrouver (3). Lorsqu'il l'enlève à ceux qui l'avaient enlevée (5), il permet donc qu'on revienne à la situation de départ (6), avec un couple d'amoureux qui peuvent passer du bon temps ensemble. Mais cette histoire (hélas banale, sauf pour les amoureux !) est heureusement à nouveau interrompue par une nouvelle course-poursuite : cette fois, il ne s'agit plus de courir après Agnès et ses ravisseurs, mais après la statuette du père d'Agnès, et après ses ravisseurs (7). Puis, quand Agnès sera à nouveau enlevée (10), c'est à nouveau après elle que courra Adrien (11, 12, 13), retrouvant alors toute son énergie, après avoir menacé de rentrer en France (9) alors qu'il venait de risquer sa vie pour la statuette, dont il n'a que faire, car ce n'est pas son affaire. Son histoire à lui, c'est une histoire d'amour avec Agnès. Mais quand ils sont finalement réunis et presque seuls au monde (14), il est temps pour Adrien de reprendre le chemin de la caserne (15).



Histoire 2

Au Musée de l'Homme, à Paris, une statuette est volée. Puis le professeur Catalan est enlevé. Puis Agnès Villermosa, fille d'un autre professeur qui possédait une statuette identique, est enlevée. Cette seconde histoire commence parallèlement à la première, à laquelle elle se mêle via le personnage d'Agnès, commun aux deux. Il s'agit d'une intrigue policière, faisant intervenir un commissaire, mais celui-ci est presque aussitôt laissé en plan (2). Le mystère du vol reste donc entier, comme celui du kidnapping du professeur Catalan, qu'on oublie pour se préoccuper d'Agnès, avec Adrien qui se lance dans une course-poursuite révélant de vrais dangers (3, 4) mais menée au nom de l'amour (et donc de l'histoire 1). Il faut qu'une seconde statuette soit déterrée (7) pour faire revenir au premier plan la logique d'un complot liant le vol du début et les enlèvements. Puis, en arrachant le professeur Catalan à ses kidnappeurs (9), Agnès relance ce scénario opposant Bons et mystérieux Méchants. Mais elle ne voit pas – et nous, spectateurs, non plus – que Catalan se trouvait avec ses kidnappeurs de son plein gré, car ceux-ci sont sous ses ordres ! Dans la logique trompeuse de l'histoire 2 se trame l'histoire 3.

Histoire 3

Amoureux d'Agnès Villermosa, le professeur Catalan la fait enlever après avoir organisé son propre enlèvement et le vol d'une statuette, à Paris. Il veut épouser Agnès en lui offrant toutes les richesses possibles, qu'il possédera après avoir réuni trois statuettes identiques à la première, sésames d'un trésor caché dans la forêt amazonienne. La particularité de l'Histoire 3 est de ne se faire jour que tardivement, lorsqu'en Catalan se révèle soudain un assassin (10) et lorsqu'il présente à Agnès son projet fou (13). Nous sommes donc amenés à reprendre, a posteriori, le fil des événements pour y retrouver la logique de ce troisième récit. L'intérêt de Catalan pour Agnès était à moitié avoué à la sortie du Musée de l'Homme (2). Lorsqu'on l'a retrouvé sur la route, il était en panne avec ses « kidnappeurs » et non pas retenu par eux (9).

Destination inconnue

L'Homme de Rio trouve sa structure dans la somme de ces trois scénarios. Une histoire d'amour qui n'arrive pas à prendre place. Une histoire de vol et d'enlèvement truquée, en partie illusoire. Et finalement une histoire de manipulation qui n'est pas racontée et qui se termine très vite après être passée au premier plan (le projet secret de Catalan révélé en 10 échoue en 14). Aucun de ces récits n'est destiné à se développer et à prendre de l'ampleur de façon classique. Il s'agit, ici, de jouer avec des pistes de fiction séduisantes et fortes (amour, complot, trésor caché), mais en toute légèreté, sans laisser une logique dramatique l'emporter sur les autres. Nous sommes sur une autoroute à trois voies et l'on progresse en zigzaguant de l'une à l'autre. La destination n'est jamais connue, ni le tracé du parcours, qui ne manque en tout cas pas de brio, puisqu'il finit en boucle (15 revient à 1), montrant la belle organisation de ce voyage désorganisé.



PISTES DE TRAVAIL

- Distinguer les trois histoires qui composent le scénario et analyser leurs différents croisements tout au long du film. Comment le scénario parvient-il à jongler entre ces trois trames narratives ? Laquelle est la plus importante ?
- Analyser l'effet « retour à la case départ » du scénario. Toutes ces péripéties n'auraient-elles finalement servi qu'à une seule chose : renforcer l'amour d'Adrien et Agnès ?
- Noter le recours au procédé narratif du *MacGuffin*, popularisé par Alfred Hitchcock. Il s'agit d'un prétexte (retrouver les statuettes) qui ne sert qu'à expliquer la motivation des personnages et à faire accepter l'enchaînement d'événements souvent invraisemblables. On retrouve également ce procédé dans certains albums de *Tintin*.
- Relever les emprunts des scénaristes aux aventures de *Tintin* dans *L'Oreille cassée*, *Les Cigares du Pharaon*, *Tintin en Amérique*, *Les Sept Boules de cristal* et *Le Secret de la Licorne*.

Découpage séquentiel



1 – 0h00' : Générique

Générique sur fond noir et cadre doré.

2 – 0h01'48 : les présentations

Dans un train qui traverse la campagne, le jeune appelé Adrien Dufourquet est en route pour huit jours de permission. 0h02'23 À Paris, au Musée de l'Homme, un homme dérobe une statuette et tue un gardien. 0h05'10 Adrien arrive à Paris, son camarade Lebel lui donne rendez-vous dans huit jours, au train de 14h55. 0h05'49 Au Musée de l'homme, un inspecteur questionne le professeur Catalan, qui souligne la valeur inestimable de la statuette volée. Agnès Villermosa arrive, elle est la fille d'un autre professeur qui possédait la même statuette et a été assassiné. Après avoir raccompagné Agnès à sa voiture, Catalan est enlevé. 0h09'59 Adrien arrive à Paris. 0h10'32 Chez elle, Agnès explique au commissaire que la statue de son père est cachée à Rio, au Brésil. Surgit Adrien, qui est le petit ami d'Agnès. Appelée à l'extérieur pour déplacer sa voiture, elle est enlevée. Adrien vole à son secours en s'emparant de la moto d'un policier. Mais finit sa course dans le décor.



3 – 0h14'50 : la fuite en avant

Arrivé à pied à l'aéroport d'Orly, Adrien repère Agnès, encadrée par deux hommes, et parvient à la suivre quand elle monte à bord d'un avion qui décolle pour Rio. 0h18'09 Pendant le vol, Adrien essaie de parler à Agnès et de dénoncer son enlèvement, mais elle ne le reconnaît pas. 0h19'24 À l'aéroport de Rio, Adrien échappe aux policiers qui l'attendaient et provoque un chaos. 0h21'36 Il déambule dans la ville sans voir les gangsters qui emportent Agnès, ni celui qui le prend en filature.

4 – 0h23'36 : le danger pointe

Épuisé, Adrien arrête sa course et fait la connaissance d'un gamin cireur de chaussures, Sir Winston. Tous deux se mettent à suivre l'homme qui suivait Adrien. 0h26'46 Montant dans un tramway, ils parviennent sur les hauteurs de Rio. Adrien est pris pour cible par les gangsters :

faisant semblant d'être touché, il les voit fuir et les suit du regard en utilisant la longue vue d'un touriste.

5 – 0h29'34 : second enlèvement d'Agnès

Arrivé à l'hôtel où il a vu les gangsters s'arrêter, Adrien parvient, au prix de périlleuses acrobaties, à s'introduire dans la chambre d'Agnès. Il comprend qu'elle a été droguée et l'arrache à son geôlier.

6 – 0h35'08 : tout recommence

Réveillée par Adrien, qui la jette à l'eau pour la faire sortir de sa torpeur, Agnès retombe sous le charme de ce garçon, qu'elle ne reconnaît pas. 0h37'42 Après une nuit dans la cabane de Sir Winston, Agnès a retrouvé toute sa conscience. Elle comprend qu'elle a été enlevée parce qu'elle est la seule à savoir où a été cachée la statuette de son père. Qu'elle décide de trouver la première.



7 – 0h41'30 : seconde statuette envolée

Dans la villa où elle habitait avec son père, Agnès guide Adrien vers la cachette où il découvre la statuette, aussitôt volée par les deux gangsters, qui s'enfuient après une bagarre.

8 – 0h45'34 : poursuite en mer

Agnès et Adrien tentent de rencontrer le propriétaire de la troisième statue, De Castro, mais celui-ci quitte son yacht avant qu'Adrien n'y arrive, à la nage. Pris en chasse par un homme de De Castro, il s'enfuit en ski nautique.

9 – 0h50'20 : direction Brasilia, en zigzag

Chez Sir Winston, Adrien retrouve Agnès en train de danser, insouciant. Furieux, il annonce qu'il rentre à Paris. Mais suit quand même Agnès, qui veut rejoindre De Castro à Brasilia. 0h53'43 Partis dans une décapotable rose avec des étoiles vertes, ils affrontent une tempête. 0h54'16 Fatigué d'obéir à Agnès, Adrien tente en vain de se faire arrêter par la police pour rentrer en France. 0h55'25 Reconnaisant la voiture verte des kidnappeurs et le professeur Catalan enlevé à Paris, Agnès et Adrien font demi-tour pour le sauver, et l'emmenent avec eux à Brasilia.

10 – 0h58'04 : troisième statuette envolée

En pleine réunion de chantier, De Castro accueille son ami le professeur Catalan, Agnès et Adrien. Il les invite chez lui en hélicoptère. Catalan est impatient de voir la statue et Adrien de rentrer chez lui. Mais De Castro veut d'abord donner une soirée. 1h02'09 Pendant la fête, le professeur tue De Castro, s'empare de sa statuette et s'enfuit en emmenant Agnès. Adrien vole à son secours.



11 – 1h13'06 : poursuite dans les airs

Pris en chasse par trois voitures, Adrien s'échappe grâce à de nouvelles acrobaties dans des immeubles en construction, puis prend la fuite en bicyclette jusqu'à la mer. 1h19'15 Avant de voler un avion pour suivre Agnès et sauter en parachute.

12 – 1h23'56 : escale mouvementée

Échappant à un crocodile sur lequel il a manqué atterrir, Adrien tombe sur un Français qui l'emmène se saouler dans un port. Adrien y reconnaît les hommes de main de Catalan. 1h26'25 Dans le bar de Lola, où Catalan explique le secret des statues, une bagarre éclate. Adrien s'en sort et prend en marche le bateau qui emporte le professeur et Agnès.

13 – 1h35'28 : jusqu'aux sources du fleuve

Dans la nuit, Adrien parvient à communiquer avec Agnès, à qui Catalan, sûr de sa puissance, veut offrir une vie d'innombrables richesses. 1h38'59 Au matin, Catalan et ses hommes s'enfoncent dans la forêt avec Agnès, suivis par Adrien.

14 – 1h41'15 : la fin du voyage

Le groupe arrive à une grotte, dans laquelle Catalan descend. Il installe les trois statuettes qui, touchées par un rayon du soleil, révèlent l'emplacement d'un trésor. Mais la grotte s'écroule sur Catalan, dans un grand bruit. 1h48'10 Adrien et Agnès s'enfuient au milieu d'autres explosions : la forêt est abattue à l'explosif pour construire une route. Qu'ils peuvent emprunter.

15 – 1h49'50 : retour à la normale

À la gare de Lyon, le camarade Lebel est en retard, il a eu tout Paris à traverser. « *Quelle aventure !* », dit Adrien.



Durée totale du film en DVD : 1h50'56

PERSONNAGES

Naturel et fantaisie



Adrien

Son parcours épouse le scénario du film : banal « troufion », Adrien Dufourquet retournera à cette simple condition après un grand détour par l'aventure sous le soleil du Brésil. Mais ce garçon peut-il vraiment être banal ? D'abord, il n'a pas l'air d'un militaire, note le commissaire (cf. Analyse de séquence, p. 14). C'est parce qu'il a ôté son uniforme dès son arrivée à Paris, devant la Gare de Lyon ! D'emblée, il se distingue par son naturel, peu soucieux des conventions et prêt à prendre tout avec humour, à commencer par les questions du commissaire. C'est aussi tout naturellement que, dans la même séquence, il saute par la fenêtre et sur la moto d'un policier pour voler au secours de sa fiancée, Agnès. Son courage semble une autre manifestation de sa fantaisie. Arrivé à Rio, il devient cependant un homme pourchassé, d'abord par la police puis par les individus mystérieux qui ont enlevé Agnès. Il se défend d'abord avec les armes d'un héros de comédie : très comédien, il fait semblant d'avoir été touché par la flèche empoisonnée d'un de ses poursuivants, et joue ensuite à l'accompagnateur d'une dame qu'il n'a jamais rencontrée auparavant pour entrer dans l'hôtel où il cassera la figure aux kidnappeurs. Ses prouesses physiques deviennent alors de véritables exploits d'aventurier : il monte en l'air, saute en parachute, accomplit, infatigable, de fabuleuses cascades. Et cela sans jamais se prendre au sérieux, gonfler ses muscles ni exacerber sa virilité. Si l'homme de Rio est un séducteur, c'est avec une fraîcheur juvénile. Et s'il est le chevalier servant d'Agnès, c'est avec décontraction et, finalement, modernité. Tout est dans cette attitude, dans ce style plein de panache et de spontanéité. Le reste semble sans importance, et heureusement car on sait très peu de choses sur Adrien Dufourquet, personnage de premier plan tout en légèreté.

Agnès

Comme Adrien se change devant la Gare de Lyon, elle est capable de se déshabiller sur le quai d'un port brésilien pour se jeter à l'eau : le naturel et la fantaisie, elle les partage avec son fiancé. La jeunesse aussi. Mais, dans son cas, c'est presque infantilisant : la fille de feu Villermosa, assassiné mystérieusement, est une orpheline qui vit chez sa tante et se sent obligée



de dire au professeur Catalan, très paternel avec elle, « *Je ne suis plus une enfant* ». Quand elle retrouve De Castro, ami de son père, il lui rappelle qu'il l'a connue alors qu'elle n'était qu'une « *poupée* ». Tout ramène Agnès à une immaturité, que reflète aussi son comportement : pendant qu'Adrien risque sa vie, elle danse sur de la musique brésilienne ; quand elle retrouve la maison de son enfance, elle pleure en se souvenant du chien qui était son compagnon ; quand Catalan exige qu'elle le suive, pendant la fête chez De Castro, elle ne devine pas le danger, seulement contrariée de devoir arrêter de jouer aux quilles. Facilement exaltée, elle exaspère Adrien, qui la traite de « *folle* » et même d'« *hystérique* », manière de lui reprocher, là encore, son manque de maturité. Mais cette grande gamine cache presque une femme fatale : Adrien est prêt à tout pour elle, Catalan aussi et De Castro tombe sous son charme. Cette séduction plus troublante est redoublée par le rôle dont hérite Agnès dans l'histoire : elle est celle qui sait où est cachée la statue que possédait son père. Ce secret la précipite dans une aventure où elle devient otage, somnambule fantomatique sous l'effet de la drogue, puis objet d'un projet fou (la chasse au trésor que Catalan mène pour faire d'elle sa reine) auquel elle se sent tout à fait étrangère. De ce point de vue, on peut dire qu'elle traverse le film sans y trouver jamais son indépendance : elle est la fille de Villermosa, la nièce de sa tante, la fiancée d'Adrien, la passion cachée de Catalan... Le personnage a, de ce point de vue, un aspect un peu daté aujourd'hui : on sent qu'une certaine condition féminine, d'avant la libération de 68, se reflète là. Même si, comme le fait remarquer Adrien, Agnès n'a vraiment rien d'une ménagère, d'une femme au foyer !

Catalan

C'est le plus romanesque de tous les personnages du film et son importance est, à ce titre, capitale. Il apparaît pour la première fois dans un plan court mais éloquent : seul dans son refuge de vieux garçon où tout semble tenir dans une seule pièce, le réfrigérateur et le bureau. Une vie renfermée sur elle-même et sur le savoir : le professeur Catalan ressemble aux pièces de musée poussiéreuses auxquelles il consacre sa vie. C'est en tout cas ainsi que le voit son ami De Castro, qui lui lance, railleur : « *Toujours ton costume étroit...* ». Mais De Castro



ne devine pas la passion démesurée et criminelle que cache Catalan. Passion pour l'argent, le pouvoir, et aussi pour Agnès, dont il veut faire sa plus belle conquête, avec celle du trésor des Maltèques. « *Vous êtes un monstre* », lui dit-elle, sur le bateau qui les emmène vers cette vie de chimère qu'il croit réalisable. Un monstre, en effet : sous l'habit étroit mais respectable du professeur, Catalan cache un calculateur sans pitié, responsable de la mort de Villermosa, assassin de De Castro. Mais le vrai méchant du film garde pourtant quelque chose de sympathique car il apparaît peu à peu comme un illuminé, un aventurier qui s'est mis à croire à de vieilles légendes exotiques. Comme tous les personnages du film, il a un petit grain de folie : la sienne a été trop longtemps réprimée sous l'apparence de la raison, et finit par déclencher un... tremblement de terre.



De Castro

C'est l'homme de Brasilia, un personnage en partie inspiré par l'architecte Oscar Niemeyer, qui façonna l'étonnante capitale du Brésil (cf. Autour du film, p. 18). Dans une aventure qui prend des proportions démesurées, De Castro est là pour incarner la démesure : c'est le Créateur, avec une majuscule, tant il semble se prendre pour un dieu. Capable de faire sortir de terre toute une ville, il invite ses amis chez lui en hélicoptère. Il incarne un Brésil international, moderne, terre d'horizons nouveaux. Il est celui qui, grâce à sa richesse (qu'envie Catalan), finança l'expédition au cours de laquelle furent découvertes les trois statues. Rien n'est impossible pour lui, sauf de voir sa mort arriver. Cette fin tragique est aussi ce qui, paradoxalement, donne de la légèreté au personnage : écrasant, fantasque, mais réaliste (à cause du rôle qui lui est donné dans la vraie ville de Brasilia), c'est quand il est étranglé devant la statue qu'il gardait dans un coffre-fort qu'il devient vraiment un protagoniste de film d'aventure. Balayé comme les quilles à son effigie.



Sir Winston

Voici l'autre Brésilien du film : face au riche et célèbre De Castro, c'est un aspect très différent du pays que représente l'enfant cireur de chaussures, pauvre et souriant qui ne porte qu'un surnom, « *Sir Winston* ». Son cabanon, où il accueille Adrien et Agnès, montre une vie privée de beaucoup de choses, mais pas dénuée de charme : dans ce refuge qui domine la plage, les amoureux de Paris pourraient mener une existence de vrais Robinsons. Même quand on n'a pas grand-chose, au Brésil, on peut encore faire de la musique, chanter et danser : c'est cette philosophie du bonheur et de la légèreté qu'est chargé d'incarner Sir Winston, là aussi avec juste assez de réalisme pour que la fantaisie soit préservée. Grâce à lui, Adrien peut se sentir en pays ami, même s'il est suivi par des Brésiliens moins bien intentionnés : Sir Winston l'aide à échapper à ses poursuivants sur la colline touristique, ramène des amis en renfort à l'hôtel, et donne la direction de Brasilia. Bon enfant dans une comédie bon enfant.

PISTES DE TRAVAIL

- En quoi les personnages sont-ils « hauts en couleur » ? Faire le lien entre leurs caractères exubérants mis en avant par les dialogues et le scénario, et l'exagération volontaire des acteurs et actrices. Noter l'influence du jeu outrancier de Jean-Paul Belmondo sur celui de Jean Dujardin dans la série des **OSS 117**.
- Observer l'influence de *Tintin* sur les personnages. Hormis sa gentille naïveté, Adrien présente plusieurs points communs avec le célèbre journaliste tandis que Catalan et Mario De Castro semblent représenter les deux facettes du sinistre Rastapopoulos. De même, les personnages secondaires sont eux aussi inspirés de la bande dessinée d'Hergé : la concierge du professeur, la domestique et la tante d'Agnès, etc.

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

Le petit bonhomme de chemin de l'aventure



Tribulations et direction

Un des aspects les plus frappants de *L'Homme de Rio*, et un des éléments qui contribuèrent sans aucun doute à son succès, est l'incroyable multiplication des moyens de transport qui y sont empruntés par Adrien Dufourquet, l'homme qui court de Besançon à Paris et de Paris à Rio, de Brasilia à l'Amazonie et de l'Amazonie à la Gare de Lyon, direction Besançon ! Il faut les énumérer. Adrien arrive à Paris en train. Se rend à pied chez la tante d'Agnès. Enfourche une moto et se retrouve à Orly. Prend un avion et se retrouve à Rio. Saute sur un tracteur qui tirait une passerelle pour les passagers afin de fuir les policiers qui l'attendaient à l'aéroport. Marche dans la ville. Monte dans un tramway (avec Sir Winston). Nage jusqu'au bateau de De Castro. S'échappe en ski nautique. Part à Brasilia (avec Agnès) dans une voiture décapotable. Prend l'hélicoptère, invité par De Castro. Court dans Brasilia puis s'échappe en vélo. Monte dans un avion. Saute en parachute. Continue en barque. Puis en bateau. Nage encore. Et finit dans un camion-benne avant de reprendre son train, Gare de Lyon.

La diversité de ces moyens de transport contribue directement à l'esprit comique du film, qui semble inventer avec une fantaisie infinie de nouvelles façons d'aller de l'avant. Chacune étant liée à une petite histoire, à un gag. La moto est volée à un policier. Le billet pour Rio est subtilisé à un vieux Général à qui Adrien fait battre un record de vitesse en fauteuil roulant (autre moyen de locomotion). Le tracteur, sur le tarmac de Rio, déclenche une course-poursuite cocasse (assortie d'une bonne claque). La fuite en ski nautique (avec une inconnue ravie) se termine par une explosion (pour le poursuivant). La voiture utilisée pour aller à Brasilia est rose avec des étoiles vertes, une idée lancée par Adrien comme une provocation folle, impossible. Mais tout est possible ici. Voler avec un avion volé, sauter en marche dans le bateau qui emporte Agnès, et prendre le train de 14h55 pour Besançon, comme c'était prévu huit jours plus tôt.

Deux effets opposés sont recherchés. D'une part, l'absence de continuité dans les modes de déplacement accentue la force de l'aventure dans laquelle les personnages sont jetés : ils ne maîtrisent plus rien, se sauvent comme ils peuvent, se rejoignent avec les moyens du bord. On quitte le monde normal, celui où les voyages peuvent être prévus avec une semaine d'avance, à la minute près. L'imprévu, l'improvisation dominant – on verra même Adrien utiliser des lianes, comme un Tarzan amazonien. Ce grand « binz » (pour reprendre un mot popularisé par une comédie à succès, *Les Visiteurs*, 1993) empêche qu'on puisse dire à l'avance où l'on va, ni comment (et où) tout ça finira. Le contrat du divertissement est ainsi largement rempli. Comme Agnès à son réveil à Rio, le spectateur est agréablement déboussolé.

Mais cette façon constante de bifurquer vers un autre engin roulant, volant ou flottant, n'empêche pas, d'autre part, une impression de continuité. Car la mise en scène se charge d'accompagner le mouvement en déroulant un fil (presque) jamais rompu. Nous le montrons dans l'Analyse de séquence, avec le passage, sans interruption, du salon de la tante d'Agnès aux abords de l'aéroport d'Orly, la jonction étant assurée par un bond d'Adrien, enjambant la fenêtre puis la moto du policier. Beaucoup d'autres scènes insistent sur les raccords maintenus à travers les déplacements : l'arrivée à Rio, la fuite après la fête à Brasilia, la fuite hors du village de pêcheurs en Amazonie. Il est plus simple de repérer les quelques ellipses que s'est accordées Philippe de Broca. Quand, sur les hauteurs de Rio, Adrien emprunte une longue vue pour voir où se rendent les ravisseurs d'Agnès, il localise l'hôtel, mais on ne le voit pas s'y rendre. Après qu'il a sauvé Agnès, on les retrouve sur une plage sans les avoir vus y arriver. De même, on ne les voit pas se rendre jusqu'à la maison d'enfance d'Agnès, ni revenir ensuite à l'hôtel. Il s'agit là de faire progresser des intrigues secondaires (Agnès est libérée, la statuette de son père retrouvée, puis volée)



et donc de prendre des raccourcis, d'accélérer le récit. Mais ce que raconte *L'Homme de Rio*, c'est, tout le reste du temps, le déroulé complet, par le menu, d'une aventure épique : la dynamique générale du film est celle d'une fuite en avant sinueuse qu'on suit à la trace. Au milieu du chaos, une rigueur est maintenue, une trajectoire se dessine. Les ruptures continues des modes de déplacement dessinent aussi, paradoxalement, une continuité.

Celle-ci apparaît dès l'ouverture du film, avec l'image du train qui emmène Adrien de Besançon à Paris. L'information est accessible (l'appelé voyage en train). L'important, ce sont ces deux plans montrant le train filer à travers la campagne en dessinant une parfaite ligne droite. Comme un fil tendu qu'on ne perdra pas, malgré l'aspect labyrinthique des événements qui vont suivre, et qui redeviendra visible à la fin : au beau milieu de la forêt amazonienne, en plein cataclysme, Adrien et Agnès voient soudain s'ouvrir devant eux une route aussi droite qu'une voie de chemin de fer. Plus d'obstacle en vue jusqu'au train de 14h55 à la gare de Lyon.

Cette opposition savoureuse entre le désordre permanent et l'ordre qui y survit passe donc par l'espace (tribulations vs trajectoire), mais aussi par le temps. Avec le rendez-vous que donne Lebel à Adrien au fameux train de 14h55, huit jours (de « perm ») après leur arrivée à Paris, le film lance un compte à rebours très précis. Qui nous est rappelé, tout au long de l'aventure, par des répliques humoristiques. Exaspéré par Agnès, qui dansait quand lui risquait sa vie pour une statuette, Adrien lui dit : « Je rentre, Lebel m'attend dans quatre jours Gare de Lyon, sous l'horloge ». Quand Adrien entend Catalan parler du secret des statuettes, il s'énerve encore : « Parce qu'en plus il y a un secret ? Dites donc, on ne m'a pas donné huit jours de perm pour jouer aux Indiens dans le Mato Grosso ! Moi lundi, faut que je sois à la caserne ! ». Si le désordre crée de la fantaisie, ces rappels à l'ordre établi finissent par devenir fantaisistes aussi, car, au beau milieu du Brésil, la perspective d'être à l'heure pour un

train partant à Besançon paraît, dans cette aventure, complètement surréaliste. Mais la comédie est aussi une mécanique de précision. C'est ce que ce jeu avec le temps vient nous rappeler, et le final nous prouver : Adrien aura son train.

L'ordinaire, l'extraordinaire

L'opposition entre l'ordre et le désordre nourrit un registre qui fait se télescoper, de façon plus générale, l'ordinaire (l'ordonné) et l'extraordinaire. Le départ du train, dans la dernière scène, est l'exemple le plus clair et le plus drôle. En retard, Lebel saute dans le wagon en marche et dit à Adrien : « Ah si tu savais ! Si tu savais ! T'as jamais vu des embouteillages comme ça ! Trois heures pour venir de chez moi ! Tout Paris à traverser ! ». Ce à quoi l'homme de Rio répond : « Quelle aventure ! », avec la distance qui s'impose. Car l'épopée parisienne de Lebel donne évidemment le sentiment d'une routine très pépère après les péripéties brésiliennes. L'effet de contraste souligne le caractère hors du commun de tout ce qui s'est joué. Cette logique se retrouve tout au long du film, à commencer par son plan d'ouverture : des vaches dans un pré, qui regardent sans doute passer le train où se trouve Adrien. De Broca utilise ici le symbole plaisant d'une vie où rien ne se passe, pour introduire une histoire où il ne cesse de se passer toutes sortes de choses. Et aussi : un symbole de passivité complète avant un film d'actions spectaculaires.

Ce jeu des contraires prend souvent, la forme de touches comiques plus discrètes. Au Musée de l'Homme, on refoule des visiteurs : c'est la pause de midi, sacro-sainte routine ! Le moment même où l'incroyable se produit : un homme mystérieux vole une statue. Et le gardien venu voir ce qui se passe a encore sa serviette de table au cou (détail spirituel et savoureux) quand il se retrouve face à l'inconnu armé d'un pistolet qui lance des flèches empoisonnées ! L'extraordinaire peut, bien sûr, sembler complètement fantasque, tant il bouscule les vues habituelles, et une réplique du Commissaire, résumant à sa façon

les informations données par le professeur Catalan, est là pour le pointer de façon burlesque : « *Des Indiens disparus depuis trois siècles débarquent Place du Trocadéro pour voler une poterie, et par hypnotisme ! Tout ça est très clair !* ». Plus tard, quand Adrien arrive à Orly, il doit prendre un ticket de visiteur (et faire la queue comme tout le monde) pour accéder à la zone d'embarquement. Agnès a été enlevée, il a été envoyé dans le décor par ses kidnappeurs, mais le règlement est le règlement, il faut un ticket visiteur ! Autre illustration, plus poétique : le gamin Sir Winston est cireur de chaussures, réalité banale à Rio, mais quand Adrien prend sa place, car il n'a pas d'autre moyen de le payer, il recouvre de cirage les chaussures d'un monsieur qui, de blanches, deviennent noires. L'inattendu surgit dans le quotidien. Une réplique d'Adrien creuse le même registre, qui confronte la vie normale et celle qu'ouvre l'aventure du film : « *Une femme, Sir Winston, c'est quelqu'un qui t'attend à la maison, c'est la douceur, la compréhension. Tu rentres, elle ouvre la porte, elle joue du piano, tu es chez toi.* [Montrant Agnès, endormie] *Celle-là, elle sait même pas me faire un œuf à la coque et je la suis au bout du monde !* ». Au Brésil, l'extraordinaire, c'est aussi, tout simplement le Brésil, c'est-à-dire l'exotisme, qui s'oppose alors à la France, bien familière et bien moins aventureuse. C'est l'objet d'un gag lorsque, dans son bar du bout du monde, la chanteuse (française, mais qui a tout d'une aventurière) demande s'il y a bien un Français dans la salle. L'homme qui a aidé Adrien répond alors : « *Oui ! Strasbourg Saint-Denis, Madeleine, Bastille, c'est moi !* ». Ces noms de stations de métro résonnent, bien sûr, comme « métro-boulododo », aux antipodes de ce qui se passe alors, pour les personnages du film, en Amazonie.

Dans une des dernières scènes du film, les deux registres se confondent, pour créer la confusion : dans la grotte, le professeur Catalan a déclenché un tremblement de terre en mettant la main sur le trésor des Maltèques, dont la malédiction va l'anéantir. Adrien et Agnès fuient au milieu d'explosions fantastiques, qui se révèlent provoquées par la déforestation de l'Amazonie et annoncent, en fait, un retour à la normale. Ici, comme dans les autres exemples cités, Philippe de Broca laisse poindre un peu de mélancolie, suggérant que l'extraordinaire n'est que relatif (Paris, c'est presque banal en comparaison avec Rio, mais Paris, c'est déjà l'aventure quand on vient de Besançon), et que la vie ordinaire nous rattrape toujours. C'est ainsi qu'on peut interpréter cette très jolie image finale : un petit monsieur qui était venu à la gare accompagner un appelé, ami d'Adrien, repart avec sa petite sacoche sous le bras, d'un petit pas tranquille. La vie, ce n'est pas l'aventure grandiose, c'est ce petit monsieur-là, nous dit De Broca. Qui a lui-même choisi de raconter les fabuleux tours et détours d'Adrien en suivant un petit bonhomme de chemin, en allant d'un point A à un point B, à un point C... C'est aussi cette manière très peu aventureuse de construire un film d'aventure qui apporte ici le charme et la drôlerie.

L'esprit bande dessinée

Les différentes formes de construction que nous avons mises en valeur (travail sur les déplacements, la durée, les atmosphères quotidiennes et le surgissement de l'exceptionnel) montrent la sophistication que *L'Homme de Rio* apporte au genre de la comédie d'aventure. Une autre illustration de cette ambition, qui n'est pas habituelle, est l'inspiration puisée dans l'univers de Tintin : même s'il n'y a ici aucune adaptation précise ni fidèle, l'esprit des aventures du fameux héros de Hergé est là, et celui-ci fut le premier à saluer cet hommage. Plus que les motifs dramatiques (par exemple, la malédiction des statuette

peut rappeler celle de la momie dans l'album *Les Sept Boules de cristal*), ou encore l'invention d'une civilisation exotique de pure fantaisie (les « Maltèques »), c'est le travail sur l'image qui reflète l'influence de la bande dessinée.

Ainsi, les hommes mystérieux qui lancent l'aventure : avec leurs feutres et leurs imperméables, ce sont de pures silhouettes graphiques. Ce qui apparaît clairement dans la séquence que nous étudions, où ils sont filmés à travers les carreaux d'une vitre, qui évoquent des cases de bande dessinée. La manière également très graphique d'utiliser certains espaces produit, de même, un effet de dessin : les grands escaliers du Musée de l'Homme, la villa de De Castro et ses couloirs géométriques. Toutes les images de la ville de Brasilia sont utilisées dans cet esprit : bâtiments blancs épurés sur fond de terre ocre, formes qui se dessinent nettement, l'ensemble donne le sentiment d'un monde stylisé, alors même qu'il s'agit de décors naturels. Parfois, c'est un mouvement de caméra qui est utilisé pour donner aux objets un pouvoir merveilleux : la carte d'Amérique latine, accrochée au Musée de l'Homme, exerce une fascination mystérieuse par la grâce d'un travelling avant, comme la statuette dans le coffre-fort de De Castro, filmée de la même façon. L'inanimé s'anime alors presque comme dans un dessin animé.

Visuellement, le film s'emploie donc à favoriser l'extraordinaire. D'une part, par cette vivacité graphique très recherchée, qu'on peut noter à bien des moments du film (à l'extérieur du Musée de l'Homme, la silhouette noire de l'homme mystérieux se détache sur fond de ciel bleu décoré de ballons de couleurs vendus sur l'esplanade du Trocadéro ; l'arrivée à la cabane de Sir Winston est filmée en ombres chinoises superbes). D'autre part, de façon plus réaliste mais très spectaculaire, ce sont les scènes d'action et de cascades qui apportent l'extraordinaire, qu'il faut mesurer ici en se souvenant que *L'Homme de Rio* vient de fêter ses cinquante ans. Les prouesses physiques de Jean-Paul Belmondo, qui deviendront coutumières dans sa carrière, sont à l'époque de l'ordre du jamais vu. Et tout en étant destinées à impressionner, elles gardent le pouvoir de faire rire, comme cette valse-hésitation autour de l'avion, en plein ciel. Philippe de Broca ne perd, en somme, jamais de vue ni l'aventure ni la comédie, entretenant ces registres non seulement avec habileté, mais avec élégance. Cette finesse fit, et fait encore, de son *Homme de Rio* un modèle du genre.





PISTES DE TRAVAIL

- Analyser les principaux traits de la comédie d'aventure. Le premier aspect de ce sous-genre de la comédie repose en grande partie sur l'exagération de certains personnages, l'in vraisemblance de leurs comportements, et sur le comique de situation : les protagonistes sont confrontés à des événements improbables dans des lieux inhabituels ou exotiques. Le second aspect est celui d'une narration et d'un découpage qui reposent sur le principe de la course-poursuite, genre à part entière du cinéma des premiers temps, mais également de la bande dessinée. Le héros poursuit ou est poursuivi par quelqu'un ou quelque chose. Tous les moyens sont bons pour multiplier les obstacles et les types de véhicules (combien y en a-t-il dans le film ?).
- Faire le parallèle entre les cadrages et le montage très rythmé de De Broca et le découpage de la bande dessinée.

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Dépassés par les événements

Située au début du film (de 0h10'32" à 0h14'50"), cette séquence marque le moment où commence vraiment la course d'Adrien, qui n'est pas encore l'Homme de Rio mais l'appelé de Besançon. Son énergie fantaisiste bouscule un monde vieillot (l'appartement de la tante d'Agnès) et l'enquête menée avec un sens parfait de la routine par un commissaire de police d'un sérieux drolatique. Deux aspects essentiels du film sont illustrés ici. D'une part, une manière ludique de faire avancer le récit en utilisant des obstacles, des ruptures. D'autre part, la volonté de créer une continuité à travers un mouvement constant, qui emporte tout.

L'interrogatoire impossible

« À votre avis, pourquoi a-t-on enlevé le professeur ? », demande le commissaire à Agnès (plan 1). Leur échange est d'emblée perturbé par la tante, qui prend la parole pour donner son avis et reste plantée entre eux, même quand ils se lèvent. La vieille dame parle en prenant son temps et semble d'autant plus incapable d'en venir au fait qu'on ne voit pas comment elle saurait vraiment pourquoi le professeur a été enlevé. Elle est le premier obstacle comique au bon déroulement de l'interrogatoire. Le second est jeune et parle non pas par circonvolutions mais de façon lapidaire : c'est Adrien, qui lance son « Coucou ! » (2) joyeux. Ce qui rend Agnès joyeuse en retour et laisse la tante interdite : deux expressions opposées, accentuées comme le veut le registre de la comédie (3). Preuve qu'il bouscule tout, l'élan d'Adrien parvient à faire bouger la tante (4b), qui reprend pourtant sa place (4d). La vieille domestique viendra, à son tour, se placer entre Agnès et le commissaire (6a), pour annoncer un autre obstacle à leur entretien (Agnès doit sortir et déplacer sa voiture). Cet interrogatoire voulait éclaircir ce qui s'est passé le matin même, mais l'histoire avance sans attendre, sans regarder en arrière.

La parole prise de court

Quand Agnès réussit à répondre au commissaire, la mise en scène joue sur l'aspect dramatique de ce moment (la vérité va surgir !) en isolant le personnage (5a). La dramatisation est redoublée par un effet de rime entre le dialogue (Agnès dit qu'elle était à la fenêtre quand elle a vu son père enterrer sa statuette) et le décor (elle s'approche d'une fenêtre). Mais la rime devient aussitôt contrepoint : au récit très grave d'Agnès s'oppose la situation cocasse qu'on perçoit par la fenêtre, toute notre attention retenue, non pas par ce qui est dit au premier plan, mais par ce qui se joue à l'arrière-plan (un individu déplace une voiture). C'est un autre effet de brouillage de la situation initiale, qui dérape encore : quelque chose de plus important, de plus excitant que l'interrogatoire semble être en train de se jouer. La parole, présentée comme essentielle, est simultanément montrée comme accessoire. Et c'est encore plus net quand l'interrogatoire reprend d'une manière décalée avec

Adrien (6c), qui se lance dans une version comique de la déclaration dramatique d'Agnès, appelée à l'extérieur (7). Un nouveau jeu avec ce qu'on voit par la fenêtre se met en place, inversé : Adrien raconte l'enlèvement imaginaire du professeur, mais dehors, Agnès est vraiment enlevée (8). La parole, fantaisiste, pèse alors peu face à une situation dramatique qui s'emballe. Adrien en reste d'ailleurs soufflé (11), comme le commissaire, incapable, définitivement, de placer un mot (12).

Du salon à l'autoroute, sans arrêt

Le mouvement qui semble commencer (avec le saut d'Adrien dans la rue, 14a) est présent depuis le début de la séquence. Le conciliabule initial (1) se tient devant une fenêtre à travers laquelle on voit un passant, ce qui donne un sentiment d'espace ouvert et annonce le jeu avec l'extérieur, qui utilisera l'autre fenêtre. Si Adrien sort par la fenêtre, il arrive sans qu'on l'ait entendu sonner, comme s'il avait poussé la porte au nez de la vieille domestique, à la traîne (2). À l'intérieur du salon, Adrien avance et recule, voulant entraîner Agnès avec lui. La caméra l'accompagne, suit le mouvement. Puis, quand Adrien s'assoit sur le fauteuil qu'occupait le commissaire au plan 1, il est caché (4d), ce qui crée un effet de profondeur encore plus évident un peu après (6c), soit une autre version de l'effet de profondeur créé avec les fenêtres. La mise en scène utilise l'espace pour décupler le sentiment que plusieurs choses se passent en même temps, au premier et au second plan. Il s'agit là de l'élaboration sophistiquée d'un mouvement à l'intérieur d'un espace (apparemment) clos.

La règle change à partir du moment où Adrien se retrouve à l'extérieur. Le contenu des plans est réduit au strict minimum : Adrien scrute la rue pour trouver un moyen de suivre les kidnappeurs d'Agnès (15), repère une moto (16b) et s'enfuit aussi vite dessus, plus rapide que les policiers (19b). La course-poursuite qui s'engage est faite, selon une forme classique du cinéma d'action, de la répétition de plans sur Adrien (comme en 20) et sur la voiture pourchassée, filmée de son point de vue (comme en 21 et 27). Son énergie surgit dans le trafic quotidien (un bus parisien bien tranquille, 27) après s'être invitée dans le salon de la tante d'Agnès : elle ne s'arrête nulle part, jamais. Même après une sortie de route (40a), Adrien court encore (40c). La mise en scène joue ici sur la continuité : on passe sans rupture (seulement un fondu enchaîné au plan 20) d'un salon à une autoroute. Et c'est, là aussi, un concentré de ce film où chaque séquence est reliée aux autres par une avancée sans pause : Adrien courait avant d'entrer dans cette scène (arrivant de la gare) et il courra après. On n'arrête pas l'homme de Rio.



1



2



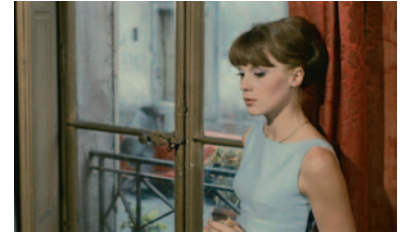
3



4b



4d



5a



6a



6c



7



8



11



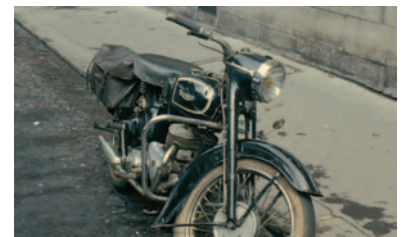
12



14a



15



16b



19b



20



21



27



40a



40c

BANDE-SON

Une fantaisie musicale



PISTES DE TRAVAIL

- Analyser les sons qui sont directement associés au Brésil, au voyage et à l'exotisme : percussions effrénées, voix langoureuse, sifflements, son de cloches, etc. Sont-ils représentatifs de la musique brésilienne ?
- Repérer la mélodie joviale et bon enfant associée à Adrien et la comparer avec les musiques dramatiques qui accompagnent les « Méchants ».
- Noter l'absence de musique dans certaines scènes d'action (la poursuite en moto, la fuite en voiture, en avion, etc.). Comparer ce procédé singulier avec d'autres scènes de course-poursuite dans des films d'action et d'aventures.

De la bande-son de *L'Homme de Rio*, le célèbre compositeur Georges Delerue (1925-1992) a fait son domaine, y apportant une belle inventivité, indice de sa complicité avec Philippe de Broca. Tous deux étaient liés depuis le tout premier film du cinéaste, *Les Jeux de l'amour*, et leur collaboration s'étendit tout au long de leurs carrières réciproques.

La touche brésilienne, incontournable, évidemment, est cependant utilisée avec mesure. D'abord, pour annoncer la couleur exotique, sur le générique du film, dont la graphie s'inspire des tableaux d'affichage des aéroports, qui fonctionnaient à l'époque par un système de volets tournants. Une autre musique brésilienne est utilisée sur les plans aériens de l'avion arrivant à Rio. Une fois dans la ville, c'est, de façon plus originale, une chanson qu'on entend, comme si elle était diffusée dans les rues. Ce qui annonce la présence de musiciens qui jouent « en direct » dans le hangar où Sir Winston cire les chaussures, puis sur la plage (toujours avec Sir Winston) et devant la baraque en bois, quand le même Sir Winston danse avec Agnès. En somme, le film invite les Brésiliens à jouer eux-mêmes la musique brésilienne.

Les effets de signalétique : deux lignes mélodiques distinctes, et qui s'opposent, accompagnent d'une part Adrien, le Bon, et d'autre part les hommes mystérieux, les Méchants. Pour Adrien, il s'agit d'une musique facile et guillerette, d'inspiration militaire (puisqu'il sert sous les drapeaux). Elle est notamment utilisée quand il arrive Gare de Lyon ; au tout début et à la toute fin de sa course-poursuite en moto ; quand il fuit au volant d'un tracteur sur le tarmac, à Rio ou s'échappe en ski nautique. Pour les kidnappeurs, il s'agit d'une musique dramatique et sombre, qui prévient, de façon plaisamment théâtrale, d'un danger. Elle est, par exemple, utilisée au Musée de l'Homme, puis à Rio quand on voit la voiture verte de ces Méchants ou encore quand on retrouve, en Amazonie, l'hydravion qu'ils ont emprunté pour arriver jusque là. Cette utilisation codifiée de la musique soutient l'esprit bande dessinée du film : elle sert à typer, à croquer les personnages, qui déclenchent des signaux musicaux, comme dans un dessin animé. Là où De Broca fait clairement preuve de fantaisie, Delerue lui apporte ainsi tout aussi nettement son soutien mélodique.

Le goût des mélanges : là aussi en accord avec l'esprit du film, la musique joue avec les genres, les atmosphères. Le début du film l'illustre de façon frappante : musique brésilienne, puis notes dramatiques sur le plan du train filant à travers la campagne, puis notes légères devant le Musée de l'Homme, et sombres à nouveau à l'intérieur... Parfois, une ponctuation sonore est jouée par des objets utilisés comme des instruments : fracas de la vitrine brisée pour le vol de la statuette, coups de pelle qu'Adrien essaie de donner à un des Méchants, gag des couteaux qu'on aiguise au buffet chez De Castro. Tout est possible avec Delerue, qui sait aussi bien composer une musique de film d'aventure typique (pour les dernières scènes en Amazonie) qu'une petite mélodie pleine de modestie (pour la scène finale). Toujours afin de suivre au mieux l'imagination et la sensibilité du réalisateur.

Pas de musique : il faut le noter, l'essentiel de la course-poursuite en moto, la fuite en voiture au pneu crevé (qui finit dans le ravin), la chasse à l'homme dans Brasilia et la virée improvisée en avion se déroulent « en silence ». Un paradoxe car ces scènes d'action sont typiquement celles qu'accompagne une partition *ad hoc*. Mais, peut-être pour que *L'Homme de Rio* ne devienne pas un banal film d'action, De Broca préfère jouer ici la carte d'une bande-son réaliste. Sur les cascades de Belmondo, on attend le bruit d'un filin rouillé et, sur sa fuite en vélo, une roue qui grince ! L'inattendu poétique.



Pixote

Le Brésil, entre symboles et clichés...

Quand dans *L'Homme de Rio* l'enfant cireur de chaussures, Sir Winston, comprend d'où vient Adrien, il s'écrie : « Français ! Tour Eiffel, De Gaulle, Brigitte Bardot ! ». En 1964, la France avait, de la même façon, ses images typiques du Brésil, qui toutes n'ont pas changé. Évocation de quelques-unes d'entre elles...

« Les clichés sont ce qui permet à une culture, à un peuple, de devenir visible... Je veux que les Français continuent à aimer la samba, le foot et tout ça... », déclarait en 2005 le musicien et ministre de la Culture brésilien Gilberto Gil¹. Si les clichés sont par essence réducteurs, trompeurs parfois, ils n'en découlent pas moins de réalités fondatrices. Dès 1846, Balzac imagine un baron Montès, « dont la tenue était celle d'un vrai Brésilien millionnaire »², de retour à Paris. En 1866, un Brésilien apparaît dans *La Vie parisienne* d'Offenbach : « Je suis Brésilien, j'ai de l'or/ Et j'arrive de Rio-Janeire / Plus riche aujourd'hui que naguère/ Paris, je te reviens encore ! » Ce sont là des caricatures des richissimes rois du café qui venaient mener la belle vie à Paris³. Le café, venu d'Éthiopie et introduit au Brésil via la Hollande et la Guyane, a en effet construit d'immenses fortunes. En 1960 encore, le café est un symbole fort du Brésil, « permettant de payer avec ses recettes la quasi-totalité des importations »³. Ce n'est plus le cas aujourd'hui.

Un siècle après Offenbach, les chansons inspirées par le Brésil évoquent « un ailleurs lointain mêlant érotisme des corps et exotisme tropical... »⁴. *Mais Si tu vas à Rio* (1958), chantée par Dario Moreno, ne rappelle pas la tristesse de la samba d'origine, composée en hommage à une actrice morte noyée. « Les paroliers français ne parlaient pas portugais »⁴, et s'attachaient surtout à « créer une couleur locale », en décalage entre le ressenti brésilien (la *saudade*, que l'on peut traduire – mal – par « sentiment nostalgique »). Même décalage avec *Orfeu Negro* : adaptation du mythe d'Orphée dans le Rio des favelas, le film à succès de Marcel Camus, Palme d'or à Cannes en 1959, est contesté par les habitants de Rio (et Jean-Luc Godard⁵), mais il internationalise la bossa nova. Cette musique de musiciens carioques blancs (Antonio Carlos Jobim, João Gilberto, Vinicius de Moraes) « est résolument optimiste et adaptée à la marche vers le futur entreprise par Kubitschek, surnommé "le président bossa nova" »⁶. Les vrais reflets de la vie réelle, il faut les chercher dans *Le Journal de Bitita*⁷ qui évoque les *favelados* noirs, ou dans les films *Pixote, la loi du plus faible* (Hector Babenco, 1980) et *La Cité de Dieu* (Fernando Mereilles, 2002), pleins de violence et de misère.

L'année 2014 nous l'a rappelé : le Brésil est le « *país do futebol* ». En 1958, les Brésiliens gagnent leur première Coupe du monde avec leur star Garrincha, et un joueur de 17 ans qui devient une légende vivante : Pelé, auteur de trois buts en demi-finale contre la France. En 1962, nouveau titre mondial. Mais les Français n'imaginaient pas alors l'importance de ce sport comme ciment du sentiment national⁸. Le Brésil, ce sont encore ces images que renvoient les populations autochtones d'Amérindiens⁹, l'immensité de la forêt amazonienne, ses *anacondas* géants, et l'épopée de Manaus, ancienne capitale du caoutchouc dont Caruso lui-même était venu inaugurer le théâtre en 1896. Cette Amazonie que, en 1960, l'on ne sait pas encore en péril...

1) *Libération*, 31 mars 2005

2) Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*.

3) Charles Vanhecke, « Grains verts et café noir », *Le Monde*, 29 mai 1984.

4) Anais Fléchet, « Si tu vas à Rio... » : *La musique populaire brésilienne en France au XX^e siècle*, cf. Biblio.

5) « Ce qui me choque dans ce film d'aventurier, c'est de ne pas trouver d'aventure, ou dans ce film de poète, pas de poésie. » : J.-L. Godard, « Le Brésil vu de Billancourt », *Cahiers du cinéma*, n° 97, juillet 1959.

6) Armelle Enders, *Histoire du Brésil*, cf. Biblio.

7) Récit autobiographique de Carolina Maria de Jesus, cf. Biblio.

8) Olivier Guez, *Eloge de l'esquive*, cf. Biblio.

9) Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, cf. Biblio.



Orfeu negro



Brasília, une ville capitale

La ville de Brasilia est d'emblée associée à l'architecte Oscar Niemeyer (1907-2012), qui a inspiré le personnage de De Castro dans *L'Homme de Rio*. Mais Brasília a d'abord été le fruit d'une volonté politique, celle du président Juscelino Kubitschek (1902-1976), qui gouverna de 1956 à 1961.

Ce médecin est l'artisan des institutions démocratiques qui suivent en 1945 la dictature du président Vargas, dont il retient une ambition : faire entrer le Brésil dans la modernité. Un programme de 30 mesures est mis au point pour les transports, l'alimentation, les industries de base, l'énergie et l'éducation. Mais Kubitschek prend aussi « conscience de l'importance décisive du développement urbain pour le Brésil »¹ et ajoute une 31^e mesure, qui est « de transformer en réalité une vieille aspiration brésilienne : le changement de capitale »². Ce rêve avait déjà été celui de José Bonifacio, l'un des fondateurs en 1822 de l'Empire brésilien délivré du joug colonial portugais. Rio de Janeiro, qui avait supplanté Salvador de Bahia en 1763, s'était peu à peu imposée en capitale naturelle du Brésil par son site, son histoire, son prestige. Mais beaucoup considéraient que transférer l'activité politique et administrative à l'intérieur des terres pourrait y apporter un élan économique et urbain jusque-là trop dévolu aux zones côtières. Menées tambour battant, la conception de Brasília et sa réalisation, à 1172 m d'altitude sur le plateau (*planalto*) de Goiás, vont marquer l'histoire du Brésil et celle de l'urbanisme.

Car la responsabilité d'inventer cette ville et de lui donner forme a été confiée à Lúcio Costa (1902-1998), chargé du plan, et Oscar Niemeyer, directeur de l'architecture, tous deux disciples d'un visionnaire novateur, Le Corbusier (1887-1965), dont l'influence se fera sentir. Le paysagiste Roberto Burle Marx (1909-1994) travaille à leurs côtés. « Le plan pilote représente un avion tourné vers l'Amazonie... Certains y voient un oiseau prenant son envol, ou encore un arc et une flèche... »³ Pour Costa, principal concepteur de la forme de la ville, c'est « le geste de celui qui prend possession d'un lieu, le signe de la croix »⁴. Niemeyer, lui, dresse des bâtiments aux formes pures et monumentales, qui fondent l'image moderne, et presque futuriste, de Brasília : la cathédrale, le Congrès national du Brésil, le palais présidentiel. « Brasília, première capitale de la civilisation mondiale ? »⁴, titrait en 1959 le grand historien d'art André Chastel. Brasília entre en tout cas dans la catégorie historique « des capitales créées de toutes pièces »⁴, telles Alexandrie, Byzance, Pékin, Washington DC ou Ankara.

Le 21 avril 1960, Kubitschek présidait à l'inauguration. Une loi avait fixé à cette date précise le transfert de la capitale fédérale à Brasília (on comprend pourquoi fut imposé aux travaux le rythme délirant d'être menés en 1 000 jours, en y affectant des millions de paysans dans des conditions effroyables). Prévue pour accueillir 500 000 habitants (diplomates, fonctionnaires, commerces, et toute population indispensable à la vie d'une cité), Brasília va « exploser », jusqu'à compter plus de 2,5 millions d'habitants aujourd'hui. Les transports y sont saturés, le rêve initial d'une ville faite pour circuler facilement est un cauchemar d'embouteillages, « Brasília peine à s'adapter aux évolutions de la société et semble coupée des réalités du pays »³. Mais la force architecturale et visuelle demeure. En décembre 1987, Brasília fut la première ville moderne inscrite sur la Liste du patrimoine mondial de l'UNESCO.

1) Luis Felipe de Alencastro, *Kubitschek*, dans *Universalia* 1977 (Encyclopædia Universalis).

2) A. Souto Maior, *História do Brasil*, cf. Biblio.

3) *Atlas du Brésil*, cf. Biblio.

4) Article d'André Chastel, dans *Le Monde* du 5 novembre 1959, cf. Biblio.





Harrison Ford dans *Indiana Jones*.

Les héritiers de *L'Homme de Rio*

Un des titres de gloire du film de Philippe de Broca est d'avoir été vu neuf fois par Steven Spielberg, qui déclara avoir trouvé là l'inspiration qui le conduirait à réaliser son fameux *Indiana Jones et les Aventuriers de l'arche perdue*, sorti en 1981. À vingt ans d'écart, l'aventure, l'humour, l'exotisme et les sortilèges se répondaient : le professeur Catalan n'avait-il pas fini son voyage dans un temple maudit d'Amazonie ? En 1964, *L'Homme de Rio* fut accueilli comme une intéressante contre-proposition française au cinéma de divertissement hollywoodien, qu'appréciait De Broca. Il s'amusa à le parodier dans *Le Magnifique*, où Jean-Paul Belmondo jouait un écrivain de romans d'espionnage menant une vie bien terne, mais devenant chaque jour, devant sa machine à écrire, le héros d'intrigues extraordinaires, pleines d'action, de sang et de sensualité ! Pour *Le Magnifique*, De Broca citait comme modèle le film américain *La Vie secrète de Walter Mitty* (1947), dont un remake intitulé *La Vie rêvée de Walter Mitty* a été réalisé en 2013 par Ben Stiller. On y voit un petit employé tranquille s'imaginant une double vie haletante, qui devient un jour réalité...

Sur le chemin de l'aventure, *L'Homme de Rio* a surtout entraîné dans son sillage des films français, créant dans la seconde moitié des années 1960 une véritable vogue de l'exotisme, auquel les cinéastes comme les comédiens en vue se devaient d'apporter leur contribution. C'est ainsi qu'en 1967 Alain Delon et Lino Ventura partirent au Congo à la recherche d'un trésor englouti dans *Les Aventuriers* de Robert Enrico, film d'action viril malgré ses motifs à la Tintin. La même année, Yves Montand était un reporter envoyé partout dans le monde, notamment en Afrique, dans *Vivre pour vivre* de Claude Lelouch. Lequel, en 1972, envoya Jacques Brel et l'incontournable Lino Ventura jusque dans l'Amérique du Sud des révolutionnaires de tout poil : *L'Aventure, c'est l'aventure*, proclamait le titre ! Mais Brigitte Bardot et Jeanne Moreau avaient, dès 1965, joué les conquérantes en Amérique latine, dans *Viva Maria* de Louis Malle. Les films d'aventures français « à l'américaine », devenus rétros, ont inspiré deux pastiches pleins de style : *OSS 117 : le Caire, nid d'espions* (2006) et *OSS 117 : Rio ne répond plus* (2008), tous deux réalisés par Michel Hazanavicius, qui rejeta brillamment la carte de l'humour et de l'action mélangés.

La mode de l'exotisme a planté le décor d'une comédie pure, qui reste un modèle du genre : *Le Sauvage* (1975) de Jean-Paul Rappeneau, coscénariste de *L'Homme de Rio*. Il réunissait Yves Montand et Catherine Deneuve à Caracas pour un duo-duel

qui semblait radicaliser les chamailleries à Rio d'Agnès-Françoise Dorléac et Adrien-Belmondo. Le simple trouffion devenu champion de toutes les missions impossibles, voilà un personnage qui ne manqua pas de descendance. Dans *Banzai* (1982) de Claude Zidi, Coluche interprétait un homme qui a les voyages en horreur et travaille à « Planète Assistance » (où l'on vient en aide aux Français perdus à l'étranger), tout en étant fiancé à une hôtesse de l'air... De quoi nourrir les quiproquos d'une comédie entièrement fondée sur le dépaysement. Dans *La Vengeance du serpent à plumes* (1984) de Gérard Oury, Coluche était cette fois un Français très moyen embarqué au Mexique, pour les beaux yeux d'une activiste vaguement terroriste. La formule du succès fut celle de *La Chèvre* (1981) de Francis Veber, qui entraînait un PDG (Gérard Depardieu) et son comptable gaffeur (Pierre Richard) jusqu'en Amérique centrale pour retrouver une jeune fille kidnappée, comme Agnès dans *L'Homme de Rio*. Francis Veber réactiva ce schéma dans *Le Jaguar* (1996), avec cette variation : avant de partir en Amazonie, ses héros français voyaient débarquer chez eux un représentant de l'Amazonie (venu alerter l'opinion sur la destruction de la forêt tropicale). L'énorme succès de *Un Indien dans la ville* (1994) était passé par là : dans cette comédie d'Hervé Palud, un homme d'affaires surmené voyage jusqu'au fond de la forêt amazonienne, où sa femme est partie se ressourcer depuis des années, et découvre qu'il est le père d'un petit garçon élevé dans un monde sauvage, et tout content de voir Paris... Une manière habile d'utiliser les deux versants de l'exotisme : ici, il est toujours ailleurs, mais une fois ailleurs, l'exotisme, c'est la France, c'est Paris ou... Besançon !



Jean-Paul Belmondo dans *Le Magnifique*.

Bibliographie

• Alain Garel, Dominique Maillat, *Philippe de Broca*, Éditions Veyrier, 1990.

Sur le Brésil :

- Bartolomé Benassar et Richard Marin, *Histoire du Brésil*, Fayard, 2000.
- Armelle Enders, *Histoire du Brésil*, Éditions Complexe, coll. « Questions au XX^e siècle », 1997.
- Katia de Queiros Mattoso, *Une histoire du Brésil (pour comprendre le Brésil contemporain)*, L'Harmattan, 2002.
- Denis Rolland, *Le Brésil des gouvernements militaires et l'exil*, L'Harmattan, 2008.
- Laurent Delcourt, *Le Brésil du XVI^e à nos jours*, Autrement Junior, 2008.
- A. Souto Maior, *História do Brasil*, Companhia Editora Nacional, São Paulo, 1969.
- Anaïs Fléchet, « Si tu vas à Rio... » : La musique populaire brésilienne en France au XX^e siècle, Armand Colin, collection Recherches, 2013.
- Roger Bastide, *Brésil, terre des contrastes*, Hachette, 1957, L'Harmattan, 1999.
- Gilles Lapouge, *Dictionnaire amoureux du Brésil*, Plon, 2011.
- Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Plon, coll. « Terre humaine », 1955 (Poche Pocket, 2001).
- Jean-Christophe Rufin, *Rouge Brésil*, Gallimard, 2001 (Folio, 2003).
- Stefan Zweig, *Brésil, Terre d'avenir*, Albin Michel, 1942.
- Mario Carelli, *Brésil, épopée métisse*, Gallimard, coll. Découvertes, 1988.
- Gilberto Freyre, *Mãres et Esclaves*, Gallimard, 1952 (1933 au Brésil).
- Mario Carelli, *Cultures croisées (Histoire des échanges culturels entre la France et le Brésil de la découverte aux temps modernes)*, Nathan, 1993.
- Carolina Maria de Jesus, *Le Journal de Bitita*, Éd. Métailié, 1982.
- Olivier Dabène, Frédéric Loault et Aurélie Boissière, *Atlas du Brésil*, Autrement, 2013.
- Jean-Pierre Langellier (dir.), *Brésil, l'épopée d'une puissance émergente*, dossier Le Monde/Histoire, 2013.
- Olivier Guez, *Éloge de l'esquive*, Grasset, 2014.

Vidéographie

L'Homme de Rio est édité en DVD et Blu-ray par TF1, avec des bonus importants : un documentaire sur l'histoire de la fabrication du film, une évocation de la collaboration entre Philippe de Broca et, d'une part, le cinéaste Jean-Paul Rappeneau, et, d'autre part, le musicien Georges Delerue.

On trouve plusieurs autres films de Philippe de Broca chez TF1 Vidéo : *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, *Le Cavaleur*, *Tendre Poulet*, *On a volé la cuisse de Jupiter*... Mais toute sa filmographie n'est pas disponible en vidéo. Ses premiers films, *Les Jeux de l'amour* et *Le Farceur*, ont été réédités chez Gaumont Vidéo.

Le Brésil dans le monde

L'ancienne colonie portugaise où avait accosté le navigateur Pedro Álvares Cabral en 1500 a pris en 1970, sous la dictature militaire (1964-1985), le nom de « République fédérative du Brésil ». Elle a connu entre temps la monarchie impériale indépendante (1822-1889), une première république (1890-1937), la dictature populiste de Vargas (1937-1945), un régime présidentiel démocratique (1946-1964).

5^e pays le plus peuplé du monde (202,6M d'habitants) et 5^e territoire (15 fois la France), le Brésil est régi par la Constitution de 1988 dont les amendements de 1994 et 1997 ont officialisé la place du pays parmi les grandes démocraties modernes. Sous la présidence de Fernando Cardoso, le pays a entrepris un profond travail de rénovation économique et industrielle en même temps qu'une radicale ouverture au monde, puis sous la présidence de Luiz Inácio « Lula » da Silva (2002-2010), une prise en compte de la question sociale comme priorité politique. Durant ces années d'installation de la démocratie, le Brésil, « champion des émergents »¹, intègre une communauté économique sud-américaine (le Mercosur, 1991), ouvre le premier Sommet de la Terre à Rio (1992) et le premier Forum social mondial à Porto Alegre (2001). Le Brésil inaugure aussi un programme « faim zéro » (2003), s'invite auprès des grandes puissances économiques (8^e rang mondial, mais 53^e pour le PIB par hab.). Il est en outre désigné comme pays d'accueil des deux plus grandes manifestations sportives à impact planétaire (Coupe du Monde de Football en 2014, Jeux olympiques en 2016). En 2008, un traité d'Union des nations sud-américaines voit le jour, qui met en avant la force diplomatique du Brésil, et la présidente Dilma Rousseff (élue en 2010) croit beaucoup dans une ligne Brésil/Mexique au sein d'une Communauté d'États d'Amérique latine et des Caraïbes (Celac) créée en 2011.

Fort d'abondantes ressources naturelles (minerais, autosuffisance en pétrole, eau), le Brésil est le troisième exportateur agricole du monde (soja, café, sucre de canne, jus d'orange, viandes). 6^e émetteur mondial de gaz à effet de serre (déforestation, pesticides), le Brésil connaît aussi les problèmes liés à cette émergence à marche forcée. Habitué à une forte croissance annuelle, il est actuellement à la peine, pris dans les contradictions classiques entre poursuite de cette croissance, politiques sociales et nécessités écologiques.

1) Titre d'un article de Nicolas Boucher, dans *Le Monde* du 30 juin 2012.

Dialogues de style

On a coutume de n'envisager le travail du scénariste qu'en termes de construction d'intrigues et de personnages. Mais l'écriture porte aussi sur les dialogues, sur le sens qu'ils véhiculent et sur la manière dont ils impriment à la signification voulue une énergie, un style. Philippe de Broca était un cinéaste particulièrement soucieux de la qualité des dialogues et il travailla, dans ce domaine, avec des signatures de renom : Jean-Loup Dabadie, Michel Audiard et Daniel Boulanger, romancier qui fut le complice de ses premiers films. Son apport fut décisif pour la réussite de *L'Homme de Rio*.

Dans toute la première partie du film, ce sont les dialogues qui transmettent l'esprit fantaisiste du film et lui apportent sa vitalité, son petit grain de folie. Daniel Boulanger utilise volontiers des répétitions pour créer un effet comique, plaisant à l'oreille. Dans le train, Adrien Dufourquet dit avec enthousiasme : « Huit jours de perm ! », et son camarade Lebel lui répond, blasé, « Ouais, huit jours de perm ». Quand Agnès reçoit un appel du Musée de l'Homme, elle s'y précipite et sa tante lui dit « Tu ne finis pas ta pêche ? », reprise par la vieille domestique qui s'exclame : « Elle ne finit pas sa pêche ! ». Pendant l'interrogatoire du professeur Catalan, le commissaire répète systématiquement certains mots (« disparue », « maltèque », « direct »), ce qui leur donne une dimension soudain saugrenue et crée un jeu de Ping-Pong ludique, alors que le professeur semble très sérieux.

Daniel Boulanger utilise aussi les dialogues comme un commentaire humoristique de l'histoire qu'on est en train de suivre. En arrivant Gare de Lyon, Lebel dit à Dufourquet que sa copine Agnès ne l'a peut-être pas attendu, et Dufourquet réplique : « Ce n'est pas demain la veille qu'on me mènera au bateau, moi ! ». Tout le film sera l'illustration du contraire. Pendant la fête chez De Castro, Adrien dit à Agnès : « Tu as besoin de moi ? Il faut que je plonge, que j'assomme quelqu'un, on part en Chine ? Les épreuves sont terminées ? Il n'y a pas un dragon qui passe par là ? Rien à tuer, personne à délivrer ? Mais c'est la retraite ! Passe-moi mes chaussons ! ». C'est alors le dialoguiste qui caricature sa propre imagination de scénariste (cette manie de chercher sans cesse de nouvelles idées pour relancer l'aventure), donnant ainsi au spectateur la preuve que personne, ici, ne se prend au sérieux. Mais montrant aussi que dérision et talent d'écriture font bon ménage.

Presse

Un cinéma jeune, moderne, en bonne santé

« Ça, c'est du cinéma amusant. Ça, c'est du cinéma jeune, moderne, en bonne santé, qui pète le feu, qui vous prend dès le début par la main et vous conduit pendant près de deux heures dans une poursuite insensée, infernale, ne vous laissant jamais le temps de respirer, ni de réfléchir – sinon de rire – et ne vous lâche à la fin qu'étourdi par tant de mouvement, d'aventures, et ravi. On ne vous demande pas d'y croire, on ne vous demande que de vous laisser conduire, de faire confiance au chauffeur, en l'occurrence Philippe de Broca, qui conduit à vive allure. »

Michel Duran, *Le Canard enchaîné*, 5 mars 1964.

Une juvénilité contagieuse

« Dans *L'Homme de Rio*, Broca, Boulanger et Belmondo y sont allés à mort, mais on est de tout cœur avec eux et, quand on ne rit pas, on sourit. C'est que leur film n'est pas une énorme machine de précision montée par un froid calculateur, au ciel de laquelle, si j'ose dire, nous sentons constamment, tel Caïn, l'œil en fente de tiroir-caisse du metteur en scène-producteur. B., B. et B. ont écrit, tourné et joué avec une jubilation, une bonne humeur, un ardeur, une juvénilité contagieuses et qu'on leur envie. Leur travail est celui de copains qui ont dû s'amuser comme des fous. En disant cela d'un film, on peut donner à croire qu'il a un côté bon enfant mais débraillé et un peu amateur. Ce n'est nullement le cas ici, au contraire. *L'Homme de Rio* est d'un métier très sûr. »

Claude Tarare, *L'Express*, 27 février 1964.

Burlesque, raison et suspense

« *L'Homme de Rio* est, à tous égards, une réussite. Jusqu'à présent, à de rares exceptions près, le cinéma comique français utilisait de très grosses ficelles trempant dans des recettes toutes faites. Nos cinéastes n'osent plonger dans le vrai burlesque et s'effrayent à l'idée de dérouter un public cartésien. Or, cette fois, le burlesque fait bon ménage avec la raison, et sans prendre le récit au sérieux, on "marche" jusqu'au bout, surpris par un suspense inattendu aux détours surprenants. [...] Les artisans de ce petit chef-d'œuvre sont, avec Philippe de Broca, Jean-Paul Belmondo et Edmond Séchan. Le premier est un artiste complet et un athlète de la même catégorie. Il a risqué sa vie une bonne dizaine de fois sans se laisser doubler (sauf pour le parachutage – au milieu des crocodiles) par le cascadeur Gil Delamare, dont les conseils lui furent précieux. [...] Edmond Séchan, lui, a apporté sa science de l'image, et je vous recommande sa vision d'un Brésil qui n'a rien de "touristique". »

Samuel Lachize, *Le Figaro*, 2 mars 1964.

Un spectacle solide

« Pour le spectateur, le cinéma d'aventures était américain ou, à la rigueur, anglais. Quelle bonne surprise de découvrir avec *L'Homme de Rio* un film jeune, dynamique et bon enfant, réalisé avec beaucoup de talent et d'imagination, qui répond parfaitement à ce que l'on enviait dans d'autres



cinémas : aventures bien contées, rythme échevelé qui dissimule allègrement les invraisemblances, couleurs (sommptueux travail d'Edmond Séchan) et utilisation maximale du décor de Rio et de Brasilia. On n'aura garde d'oublier la part importante prise dans ce film par le "conseiller technique aux effets spéciaux action", Gil Delamare, comédien-cascadeur qui a mis au point ce qu'il faut bien appeler d'extraordinaires "morceaux" de bravoure cinématographique [...]. On y croit parce que, dans ce film, on ne triche pas. Philippe de Broca et son équipe n'avaient pas la prétention de renouveler le Cinéma, celui qui pense et ennuie, mais ils ont voulu apporter un spectacle solide, correct, mêlant l'humour et le *suspens*, mené vigoureusement. »

Guy Daussois, *France-Observateur*, 12 mars 1964.

Tintin à l'écran

« *L'Homme de Rio* n'est pas seulement une intrigue à rebondissements. C'est un héros bondissant, voltigeant, éclatant de vitalité. Rarement doublé, c'est Belmondo, athlète complet. Et la publicité a mis dans le mille en présentant le film comme un numéro de cirque de notre Bardot masculin. [...] Sommes-nous satisfaits ? Si vous aimez "Tintin et Milou" plus que le cinéma, alors oui. Voici enfin Tintin à l'écran. Si vous aimez vraiment le cinéma, ce film de scénariste vous laissera sur votre faim. [...] Tout est mécanique dans ce film. Tout est marionnette. Parfois avec un talent évident, et c'est Françoise Dorléac. Mais le plus souvent, ces êtres de chair et de sang dans cet univers réaliste et dans cette aventure de conte de fées s'agitent entre terre et ciel comme des poupées de son. Ce no man's land n'est pas le domaine du cinéma. L'évasion que nous propose de Broca ne mène nulle part. Si la poésie illumine par instants *L'Homme de Rio*, c'est parce que les acteurs et le spectateur y apportent tout à coup leur imagination d'enfants. Le mystère ici est sans épaisseur. Une bulle de savon... C'est merveilleux, l'espace d'un mirage. Et puis, plus rien. »

Jean Collet, *Télérama*, 19 février 1964.

Générique

Titre original	<i>L'Homme de Rio</i>
Production	Les Films Ariane, Les Artistes Associés (France) Dear Films (Rome)
Producteur exécutif	Alexandre Mnouchkine, Georges Dancigers, Philippe de Broca, Olivier Gérard
Réalisation	Philippe de Broca, Daniel Boulanger, Ariane Mnouchkine, Jean-Paul Rappeneau, Daniel Boulanger
Assistant réalisateur	
Scénario et adaptation	
Dialogue	
Directeur de la photographie	Edmond Séchan
Caméraman	J.P. Schwartz
Photographes	Darcy Trigo, Raymond Voinquel, Françoise Javet
Montage	
Script-girl	Lucile Costa
Musique	Georges Delerue
Ingénieur du son	Jacques Maumont
Chef décorateur	Mauro Monteiro Filho
Régie générale	Maurice Hartwig
Régie	Roberto Machado
Administration	anine Ruault
Effets spéciaux et cascades	Gil Delamare
Interprétation	
<i>Adrien Dufourquet</i>	Jean-Paul Belmondo
<i>Agnès Villermosa</i>	Françoise Dorléac
<i>Professeur Catalan</i>	Jean Servais
<i>Lola</i>	Simone Renant
<i>Tupac (un tueur)</i>	Milton Ribeiro
<i>Mario De Castro</i>	Adolfo Celi
<i>Sir Winston (le petit circur)</i>	Ubirali de Oliveira
<i>Lebel</i>	Roger Dumas
<i>L'inspecteur</i>	Daniel Ceccaldi
<i>Le général</i>	Lucien Raimbourg
<i>La tante</i>	Nina Myral
<i>La domestique</i>	Louise Chevalier
<i>Le médecin</i>	Max Elloy
<i>Le gardien du musée</i>	Robert Blome
Année de production	1963
Pays	France
Film	35mm, couleurs (Eastmancolor)
Format	1 : 1,66
Durée cinéma	1h52'
Durée du film (DVD)	1h50'56"
Visa	27 543
Distribution	Les Artistes Associés
Édition DVD	TF1 Vidéo
Sortie en France	23 février 1964

RÉDACTEUR EN CHEF

Léo Souillés-Debats

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Frédéric Strauss, critique cinématographique et auteur d'ouvrages sur le cinéma.



www.transmettrelecinema.com

Plus d'informations, de liens, de dossiers en ligne, de vidéos pédagogiques, d'extraits de films, sur le site de référence des dispositifs d'éducation au cinéma.

Avec la participation
de votre Conseil général



CNC