

Les mythes policiers du cinéma français des années 1930 aux années 1990

Yannick Dehée

Abstract

Police Myths in French Cinema, from the 1930s to the 1980s, Yannick Dehée.

Through the example of the police in French cinema, "popular" films called will be analyzed as a political myth. The police hero as seen on the screen, from Maigret of the 1930s to Belmondo of the 1970s and the Ripoux of the 1980s, underscore the change in people's mentalities and reveal a growing malaise as to the state of society.

Citer ce document / Cite this document :

Dehée Yannick. Les mythes policiers du cinéma français des années 1930 aux années 1990. In: Vingtième Siècle, revue d'histoire, n°55, juillet-septembre 1997. pp. 82-100;

doi : <https://doi.org/10.3406/xxs.1997.3665>

https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1997_num_55_1_3665

Fichier pdf généré le 14/05/2020

LES MYTHES POLICIERS DU CINÉMA FRANÇAIS, DES ANNÉES 1930 AUX ANNÉES 1990

Yannick Dehée

Sans être, au sens strict, le « reflet » de la société, les films de fiction entretiennent un rapport – à définir – avec le réel. Les « mythes policiers du cinéma français » confirment ce postulat. Entre le « flic » opposé au « milieu » des années 1950 et le justicier abandonné par une hiérarchie corrompue des années 1970, on note un parcours significatif qui témoigne d'un malaise croissant dans une civilisation confrontée à de nouvelles formes de délinquance et offre de nouveaux modèles sociaux. Vision pessimiste – mais renouvelée – d'une décadence ?

En 1954, François Truffaut déclarait : « Si le cinéma français existe par une centaine de films chaque année, il est bien entendu que dix ou douze seulement méritent de retenir l'attention des critiques et des cinéphiles »¹ ... À côté de ces dix ou douze œuvres qui trouvent leur place au Panthéon, une majorité de produits, souvent qualifiés de populaires, assurent l'audimat des chaînes de télévision ou tombent dans l'oubli. L'histoire culturelle qui analyse en sismographe les moindres secousses affectant le champ de

la culture dite légitime néglige trop souvent les paysages monotones des « divertissements d'ilotes ». Pourtant, en prenant ces films pour ce qu'ils sont et en les regardant en sociologue ou en historien, on peut utilement contribuer à la connaissance des sociétés qui les ont produits et reçus.

○ LE FILM COMME UN MYTHE

Tout film, aussi modeste soit-il, constitue une mise en scène dans laquelle la société se raconte de façon intelligible, voire admissible, par la grande majorité de ses membres. On sait depuis les travaux fondateurs de Marc Ferro² que le cinéma ne saurait être confondu avec un miroir de la société. De façon plus complexe, comme le souligne Pierre Sorlin « les films sont des propositions sur la société ; pour un historien, travailler sur le cinéma veut dire comprendre comment ces propositions sont construites »³.

La production cinématographique doit dès lors s'étudier comme un mythe⁴ : une

2. Rassemblés dans *Cinéma et Histoire*. Paris, Gallimard (Coll. « Folio »), 1993.

3. Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma, ouverture pour l'histoire de demain*. Paris, Aubier-Montaigne, 1977.

4. On se réfère à la fois à Roland Barthes dans ses *Mythologies* (Paris, Seuil, 1957) et à Raoul Girardet qui, dans *Mythes et mythologies politiques* (Paris, Seuil, 1986) pose les bases théoriques de notre approche.

1. Cité dans Jean-Michel Frodon, *L'âge moderne du cinéma français*. Paris, Flammarion, 1995.

fabulation, déformation ou interprétation objectivement récusable du réel, mais offrant une grille d'explication permettant au spectateur d'ordonner le chaos des événements. Le cinéma propose une vision du monde social, suggère des valeurs (sinon une morale) et attribue des rôles : à ce titre il est un médium politique, non pas parce qu'il exprime une idéologie mais parce qu'il fait appel à une sensibilité codifiée¹.

Si le film dénué de prétention esthétique paraît banal et ne retient pas a priori l'attention, c'est qu'il puise ses décors, ses structures narratives et ses personnages dans un vaste tourbillon culturel, par un jeu permanent d'intertextualité². Pour regarder d'un œil neuf ce que chacun a eu pendant longtemps sous les yeux, une attention exigeante s'impose. Mais sur un plan méthodologique³, cette analyse filmique présente deux écueils : la relation du chercheur à l'objet d'étude et le statut de cet objet. Le premier danger est propre à toute histoire contemporaine, voire du temps présent⁴ : il s'agit de saisir les repères dont dispose le spectateur à travers l'environnement créatif du film (donc d'y être impliqué) sans pour autant plaquer sur l'analyse ses propres impressions ou souvenirs. La mémoire collective qui forme la conscience populaire de l'histoire est composée d'une série de mythes et de représentations collectives hérités, dans la création desquels le cinéma joue un rôle déterminant. Le travail de l'historien sera donc double, à la fois sur la

représentation et sur la mémoire dérivée de cette représentation, sur le message comme sur sa réception. La difficulté d'analyser cette dernière pose le problème du statut à accorder au film. Une œuvre qui a eu du succès est populaire au sens commercial du terme. Mais cela ne signifie pas pour autant qu'elle corresponde aux attentes du public. Lorsqu'un succès se prolonge, entraîne des reproductions en série, à quelques variantes près, on peut toutefois s'interroger sur les contenus, l'organisation des œuvres et plus encore sur les personnages qui les animent.

Dans cette optique, un changement de perspective semble s'imposer : pourquoi ne pas partir des stéréotypes narratifs ou des personnages pour analyser « l'esprit du temps » ? Déjà en 1972 Edgar Morin dans *Les Stars*⁵ montrait comment les acteurs, ces « mythes modernes » s'intègrent dans la vie de chacun. « Si le mythe des stars s'incarne si étonnamment dans la réalité, c'est qu'il est produit par cette réalité, c'est-à-dire par l'histoire humaine du 20^e siècle. Mais c'est aussi parce que la réalité humaine se nourrit d'imaginaire au point d'être elle-même semi-imaginaire ». Richard Dyer en Grande-Bretagne⁶, par exemple, suit les réappropriations de quelques stars par les différents groupes d'un public.

Les stars ou les acteurs sont souvent associés à des rôles censés correspondre aux attentes de leur public. C'est dans ce rapport ambigu entre une vedette et ses personnages que se forment des représentations et des mythes marquants. Le choix du policier (et non du film policier)

1. Cf. Jean-François Sirinelli (dir.), *Les droites en France*, Paris, Gallimard, 1992, pour une discussion approfondie de la distinction (voisine de la nôtre) entre culture et sensibilité.

2. À l'image de celui décrit par Abraham Moles dans *Socio-dynamique de la culture*, Paris, Mouton, 1971.

3. Michèle Lagny les cerne très clairement dans *De l'histoire du cinéma, méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992. Cet ouvrage concerne essentiellement l'utilisation de la méthode historique dans l'analyse du film. Un deuxième tome est à paraître sur l'utilisation du film dans l'analyse historique.

4. Cf. la réflexion de Jean-Pierre Rioux : « Peut-on faire une histoire du temps présent ? » dans A. Chauveau et P. Tétart (dir.), *Questions à l'histoire des temps présents*, Bruxelles, Complexe, 1992, p. 43-54.

5. Edgar Morin, *Les Stars*, Paris, Seuil, 1972.

6. Notamment dans *Heavenly Bodies : Film Stars and Society*, Londres, British Film Institute, 1986.

On peut aussi citer l'étude de Philippe Ortoll : *Clint Eastwood, la figure du guerrier*, Paris, l'Harmattan, 1994, à rapprocher de celle de Paul Smith : *Clint Eastwood, a Cultural Production*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993, qui tentent d'analyser l'univers de l'acteur à travers l'ensemble de ses rôles, sans toutefois aborder la question de la réception.

comme thème d'étude nous paraît naturellement s'imposer pour qui souhaite porter un regard historique sur les sensibilités politiques de la société française. Chargée de protéger à la fois l'État et les individus, la police ne constitue-t-elle pas une institution centrale des démocraties? Elle incarne non pas la justice, mais le droit défini par une société – qu'elle est chargée par surcroît de faire respecter.

Au cinéma, le policier est l'un des personnages les plus fréquemment mis en scène depuis les débuts du film policier, en particulier depuis les années 1930 et l'apparition du commissaire Maigret. La période du muet, jusqu'en 1929, est surtout celle des *serials*, inspirés par des romans-feuilletons où les génies du crime tiennent les devants de la scène. Les *Fantomas* et autres *Vampires* (Louis Feuillade) font frémir un public ravi. Pour les combattre, on ne trouve que des détectives privés ou d'intrépides reporters, tel le Rouletabille du *Mystère de la chambre jaune* (Tourneur, 1913). Comme pour la grande presse populaire de la fin du 19^e siècle¹, le récit de crime semble d'abord l'emporter sur le récit d'enquête, puis la tendance s'inverse.

○ DE MAIGRET À UN CONDÉ:

LE POLICIER COMME ARBITRE (1930-1970)

Tout change avec l'avènement du parlant et l'arrivée du commissaire Maigret, figure marquante du policier cinématographique jusqu'à ce que la télévision s'en empare dans les années 1960. Fonctionnaire tranquille, le commissaire est avant tout un témoin de la société, qu'il observe sans juger. Il fait son travail sans hargne et se distingue des détectives astucieux à la logique infailible. Par sa simplicité, son caractère renfermé et son goût pour les plats populaires, il fait partie des «petites gens» qu'il côtoie. Mais il

défend la légalité et, s'il s'échine à comprendre les noirceurs de l'âme humaine, il ne donne jamais son avis.

Le personnage de Maigret s'inscrit dans une mythologie propre aux années 1930, entre les meurtriers et les puissants². Les meurtriers sont de moins en moins des génies diaboliques, comme le Fantomas des années 1920, mais surtout des mauvais garçons, des personnages pauvres mais fiers, comme le Jean Gabin de *La bête humaine* (Renoir, 1938) ou du *Jour se lève* (Carné, 1939). Poussés par le système social et l'amour pour une femme, ils sont poursuivis par la police pour un crime dont ils ne sont pas vraiment responsables. Les années 1930 valorisent dans le cinéma français le romantisme des marginaux (*Pépé le Moko*, Duvivier, 1936) et des déclassés, voués à l'échec. Jean Gabin en «Pépé» représente alors une alternative au modèle du gangster américain névrosé: solitaire mais aussi séducteur, mi-voyou, mi-dandy. *Quai des brumes* (Carné, 1938) inscrit dans le contexte de l'époque le réalisme poétique de Jacques Prévert et de Marcel Carné: «Atmosphère nocturne, poisseuse, envoûtante, galerie de déclassés surgis de l'ombre et y rentrant, couple meurtrier qui tente de s'aimer et d'échapper au désespoir. On rêve de départ vers les "ailleurs" mais la mort vient frapper le déserteur malchanceux»³. Que ce soit à travers le regard de Maigret ou du spectateur, c'est donc bien la même volonté de compréhension – dans tous les sens du terme – qui domine le cinéma policier comme le film criminel.

Ces personnages tragiques des années 1930 sont bien souvent les victimes de profiteurs ou d'escrocs comme l'employeur du *Crime de Monsieur Lange* (Renoir, 1936): banquiers véreux, hommes politiques et commerçants malhonnêtes cristallisent la méfiance des classes moyennes

1. Cf. Dominique Kalifa, *L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque*. Paris, Fayard, 1995.

2. Cf. François Guérif, *Le cinéma policier français*. Paris, Artefact, 1981.

3. Jacques Siclier, *Jean Gabin*. Paris, Veyrier, 1977.

pour les aventuriers de la finance et leurs complices du monde politique. Mais ils correspondent aussi à la description des profiteurs popularisée par le Parti communiste français qui impose la rhétorique des «200 familles». Dans ce paysage, le personnage de Maigret offre en quelque sorte un juste milieu, un point de repère au sein de la société. Il fait respecter la loi mais ne défend ni les uns ni les autres, se posant, en définitive, comme une sorte d'arbitre. On verra que dans les années 1970 et 1980, le paysage social est bien différent : les personnages modestes disparaissent (ou sont relégués à la figuration et aux seconds rôles), en partie parce que le public cinématographique cesse d'être populaire. En face, les «gros» (selon le terme employé par Pierre Birnbaum), les exploités et les corrompus prennent une importance prédominante. Du fait de ce déséquilibre, le personnage du policier cesse d'être neutre, il entre dans le jeu social et prend résolument parti. Incarnant désormais à la fois la loi et la contestation des injustices, il s'oppose aux puissants et, faisant l'expérience de son impuissance, n'hésite pas à tirer profit de sa position pour violer la loi en toute impunité (*Les Ripoux*). Il devient non le défenseur mais le vengeur de groupes sociaux très différents bien qu'unis par une même amertume : alors que la société se disloque et que la crise frappe, tous ne sont pas égaux et rien ne permet d'espérer une amélioration.

Bien entendu, le passage d'une mythologie à une autre ne s'effectue pas d'un seul bond et il faudrait ici noter toutes les inflexions qui marquent la description de la société dans les années 1940, 1950 et 1960. On pourrait ainsi évoquer la noirceur de quelques représentations liées à l'Occupation, celle du *Corbeau* de Clouzot, mais aussi de *La traversée de Paris* (Autant-Lara, 1956) et de *Voici le temps des assassins* (Duvivier, 1955). Le regard compréhensif sur la société fait alors place

à une description sans concession, peu appréciée par le public, d'un peuple prêt à toutes les compromissions et aux plus lâches dénonciations.

L'image du «flic» modeste mais tenace, défenseur de la loi et de l'ordre bourgeois au pouvoir selon l'analyse de Marcel Oms¹, tend donc à se renforcer après la guerre, notamment avec l'ambigu *Quai des orfèvres*, en 1946, où Clouzot évite cette fois toute charge imprudente. La description ironique ou mythique du «milieu» prendra le dessus dans la production des années 1950 et dans une moindre mesure des années 1960, sous l'influence de la Série noire de Marcel Duhamel². Les adaptations de Simonin et de Le Breton marquent un embourgeoisement de la pègre : les mauvais garçons romantiques ont disparu et sont remplacés par le même Gabin, mais au cheveu blanchi, qui porte complet-veston et pyjama de soie, habite de vastes appartements et conduit de belles voitures. Il s'agit dans cette description d'un «milieu» aux règles calquées sur celles de la bourgeoisie, d'offrir à chacun son rêve de réussite individuelle dans le cadre de l'expansion continue.

L'époque est à la réconciliation (c'est aussi vrai des films qui traitent de l'Occupation³). Peu importe que l'on ait affaire à des policiers ou à des gangsters ; dans *Touchez pas au grisbi* (Becker, 1953) ou *Du rififi chez les hommes* (Dassin, 1955) la frontière entre bons et méchants distingue le respect bourgeois de la propriété (fût-elle le fruit d'un cambriolage) de l'absence de scrupules d'une nouvelle génération de gangsters adeptes de la violence. Dans *Razzia sur la schnouf* (Decoin, 1954), la violence aveugle des

1. «L'image du policier dans le cinéma français», *Les cahiers de la cinémathèque*, 25, 1978, p. 67-73.

2. Cf. le copieux dossier en trois numéros de *Positif* (417, 418 et 419) sur le film criminel et en particulier l'article de Paul-Louis Thirard, «Le rendez-vous manqué, polar français et cinéma français», 418, décembre 1995.

3. Cf. Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy*, Paris, Seuil, 1990 pour les inflexions de la mémoire cinématographique de l'Occupation.

policiers les pose en repoussoirs pour le spectateur. On constate ainsi que dans la production de l'après-guerre, le «milieu» se confond avec la police: mêmes vêtements, costume et trench-coat, mêmes interprètes (Gabin, Ventura...). Peut-être faut-il y voir les séquelles de l'Occupation, particulièrement chez Jean-Pierre Melville: ainsi dans *Le Deuxième Souffle* (1966), un truand crache à la face d'un policier: «Fumier, tu as appris ton métier dans la Gestapo!». À côté de ces policiers ambigus, l'après-guerre voit aussi le triomphe sur les écrans d'agents secrets très américanisés (le Gorille, Lemmy Caution...) qui tentent de résister à la concurrence du film noir hollywoodien.

Plusieurs niveaux de réponse à l'invasion de films noirs américains sur les écrans français de l'après-seconde guerre mondiale se distinguent. Certes, le film policier devient un genre dominant dans la production de l'époque, mais le film noir américain, surtout dans sa version sous-titrée, reste l'apanage des classes moyennes urbaines éduquées, parmi lesquelles se trouvent les futurs réalisateurs de notre période. Le public populaire – le gros des spectateurs – garde sa préférence au film français¹. L'influence américaine n'est donc pas aussi directe qu'on le croit. Elle joue sur le style des films: la musique jazz s'introduit entre deux airs d'accordéon, les trench-coats font leur apparition en même temps que les chapeaux mous et les armes américaines. Mais surtout, par réaction, les aspects «bien français» des personnages policiers inspirés de la Série noire sont renforcés: les dialogues intraduisibles de Michel Audiard mélangent les niveaux de langue et utilisent l'argot parisien, les réalisateurs insistent sur des décors fétichisés à l'extrême: Pigalle, Belleville, Montmartre..., voire sur les tractions avant de chez Citroën.

1. Cf. Patricia Hubert-Lacombe, «L'accueil des films américains en France pendant la guerre froide (1946-1953)», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, avril-juin 1986.

Comme le souligne Ginette Vincendeau², le personnage du policier français est alors construit par un réseau complexe de relations intertextuelles entre les cinémas français et américain. Le policier français sera toujours décrit par opposition à l'américain, spécialement dans *Maigret voit rouge*, qui confronte le commissaire à un agent du FBI. Le tranquille Maigret s'oppose jusque dans son physique (celui de Jean Gabin) à l'Américain grand et musclé, dynamique et sans scrupule. Maigret préfère la bière au whisky. Peu sportif, il s'appuie cependant sur de solides principes moraux: telle est la morale du film. Le policier «à l'américaine» n'est donc pas un personnage immédiatement sympathique au public français, partagé entre fascination et répulsion pour les États-Unis³. Il faudra encore qu'Eddie Constantine, qui incarne sur un mode parodique un policier américain fantasque et amoureux de la France, présente des valeurs américaines positives (et «domestiquées» par l'emploi de l'argot parisien!) pour être accepté par tous.

La nouvelle vague des années 1960 réutilise dans sa vision très personnelle l'univers mythologique de Lemmy Caution, celui des «p'tites pépées», du whisky et des cigarettes. Elle s'attache à présenter des personnages laids, marginaux (le Jean-Pierre Léaud blême de *Made in USA*), dans des atmosphères urbaines décalées de la réalité qui confèrent à ces films une certaine poésie. Godard produit un monde tordu, comique et angoissant par la fatalité qui pèse sur ses héros. Celle-ci peut prendre le visage d'un policier, par exemple celui qui abat dans le dos Jean-Paul Belmondo dans *Pierrot le fou* (1965). À notre connaissance, c'est la première fois que ce type d'action policière

2. «France 1945-65 and Hollywood: the policier as international text», *Screen*, 33 (1), Oxford University Press, 1992.

3. Cf. à ce sujet Richard Kuisel, *Seducing the French: the Dilemma of Americanization*, University of California Press, 1993.

pour le moins antipathique est présenté à l'écran.

Mais Godard n'est pas le seul dans les années 1960 à introduire des sujets indirectement politiques, en dissonance avec les schèmes traditionnels du cinéma. Dans un cinéma plus commercial, le consensus autour de l'image positive des policiers s'effrite: Jean-Pierre Melville, dans *Le Doulos* (1963), présente une scène de torture, infligée par des policiers, qui déclenche bien des remous et doit être coupée. Mais le cinéma de Jean-Luc Godard reste le seul à s'inscrire dans un projet cohérent de lutte politique. À ce titre, il inaugure en France le genre du cinéma politique qui fournira une branche commerciale avec la «fiction de gauche»¹, qui conteste la légitimité du policier et insiste sur son instrumentalisation à des fins politiques et sur ses débordements de violence.

La fiction de gauche (Boisset, Costa-Gavras, Chabrol...) semble faire une entrée en force dans le cinéma français, plus peut-être par les débats qu'elle provoque que par le nombre de films et de spectateurs concernés. Sans faire disparaître un courant plus traditionnel du cinéma policier, elle impose dans le circuit commercial une image insolite par sa nouveauté. Le policier devient un personnage négatif, aux penchants mal contrôlés pour le sadisme, le voyeurisme et la manipulation, que le pouvoir utilise ou protège avec cynisme à des fins politiques. Cette vague est déclenchée de façon plus accidentelle que délibérée par le scandale politique autour du film *Un Condé* d'Yves Boisset, en 1970. L'affaire du *Condé* doit beaucoup au contexte d'agitation politique qui dicte l'attitude répressive du ministre Marcellin, mais il est probable que, de hardiesse en hardiesse, la fiction de gauche aurait dans les mois suivants enfreint les foudres de la censure

1. On doit le terme aux *Cahiers du cinéma* qui l'emploient avec un ton péjoratif, avant qu'il ne soit repris par d'autres revues dans une acception plus neutre.

avec des films comme *L'attentat* (Boisset, 1972) inspiré de l'affaire Ben Barka ou *Nada* (Chabrol, 1973).

L'intérêt majeur de cette fiction de gauche ne réside pas dans son discours même, mais dans l'adaptation à laquelle elle contraint le versant traditionnel du cinéma commercial. On pourrait à ce sujet parler d'un effet de «mise sur agenda» scénaristique. Les auteurs ne peuvent en effet ignorer que les thèmes politiques sont désormais à l'ordre du jour. Globalement dans les années 1970, le cinéma policier *recupère* les thèmes politiques en diluant fortement leur charge «contestataire», mais il va aussi modifier ses perspectives. Il les récupère dans la mesure où il montre plus volontiers qu'auparavant certaines imperfections supposées de la police: l'impunité des gros industriels ou hommes politiques amis du pouvoir, la corruption de certains policiers au service de gangs, etc. Mais le message sera dilué. Car, si l'on admet que la police ne fait pas toujours correctement son travail, les héros principaux (dont la majorité sont des policiers) restent des figures honnêtes et positives qui cherchent à lutter contre les violations de la loi, quelles que soient les autres.

O LE POLICIER «ENGAGÉ»

(DE 1970 AUX ANNÉES 1990)

Cette période qui commence dans les années 1970 voit les plus gros succès en salle du film policier, concentrés sur les films de quelques vedettes. Si l'on étudie froidement les dix meilleurs chiffres du box-office² de 1975 à 1984 dans la catégorie «policiers», comme le ferait un producteur cupide cherchant la distribution idéale, trois noms sautent aux yeux immédiatement: Jean-Paul Belmondo, Alain Delon et Lino Ventura. Ils sont associés à huit des dix plus grands succès de l'époque: *Flic ou voyou* (1979), *Le Professionnel* (1981), *Le Marginal* (1983) avec Jean-Paul Bel-

2. Source: *Le Film français*.

mondo réalisent tous trois plus d'un million d'entrées sur Paris et sa périphérie en première exclusivité. *Trois hommes à abattre* (1980), *Pour la peau d'un flic* (1981) et *Mort d'un pourri* (1977) qui mettent en scène Alain Delon passent facilement la barre des 500 000 entrées, tout comme *Adieu poulet* (1975) et *Garde à vue* (1983) avec Lino Ventura. Le genre policier est alors au sommet de sa gloire, les séries télévisées n'ont pas encore tari le genre dans les salles. En 1970, un sondage commandé par le CNC¹ indique que 78 % des spectateurs aiment la comédie et 73 % les films policiers – les deux grandes formules à succès de l'époque. Depuis la seconde guerre mondiale, tout jeune réalisateur qui veut faire ses débuts à l'intérieur du système dominant de production se voit demander un « policier » bien solide qui permettra de tester son savoir-faire. Mais l'omniprésence des mêmes vedettes dans les mêmes rôles avec le même succès invite à la réflexion. Pourquoi le public choisit-il certains films plutôt que d'autres, parfois sur la base de la seule promotion publicitaire ? Dans le star-system des années 1970, la personnalité mise en vedette dans un film joue un rôle non négligeable dans l'intérêt que le public veut bien lui porter. Cet intérêt est fondé sur une relation particulière entre le spectateur et la vedette, entretenue par les films, mais aussi par les apparitions dans les médias et les discours journalistiques sur sa vie privée.

Le principe d'étudier à travers plusieurs films, fussent-ils d'un genre très codifié, les personnages interprétés par un même acteur peut être contesté. Mais il faut rappeler les contraintes de production imposées par les films montés sur une affiche prestigieuse. Ceux-ci sont bien souvent de véritables produits destinés à assurer une fidélisation du public. Les scénarios sont retravaillés selon les souhaits de la star pour contenir l'exact dosage qui semble

convenir au public. La réalisation est confiée à des réalisateurs amis qui entretiennent la mythologie du héros avec un savoir-faire impeccable, quand l'acteur ne passe pas lui-même derrière la caméra comme Alain Delon avec *Pour la peau d'un flic*. Enfin, l'existence d'une mythologie homogène ne fait plus de doute lorsque, comme pour les films de Belmondo, les matériels publicitaires sont conçus selon les mêmes canons (sous la direction de René Chateau). Que l'on rapproche les affiches de la même période et l'on est frappé par l'effet de série. Toujours en haut et en très gros caractères, le nom seul : BELMONDO se lit comme un titre (le vrai, en plus petit et en bas de l'affiche, n'est qu'une redondance, d'autant plus qu'il désigne implicitement le héros, *Professionnel, Guignolo, Marginal, As des as*, etc.). En dessous du nom, un dessin, très réaliste, présente le héros en pied, de face dans une posture « officielle » : il s'adresse ainsi à son public sans intermédiaire. Quelques attributs suffisent à faire connaître le contexte : l'arme est toujours présente pour les films d'action, rangée dans son holster ou à la ceinture, voire dégainée. Si le ton est parodique, comme pour *Flic ou voyou*, une casquette et un cigare viendront le signaler, en même temps qu'un air gouailleux. Avec les années le modèle se rigidifie dans la pose, le dessin tentant de minimiser les rides. Les héros, il est vrai, ne vieillissent pas. L'étude « transversale » d'un personnage se justifie dans les cas de la production en série.

Le cinéma français n'est pas avare de « caractères ». Les héros des années 1970 ne sont, à des titres divers, que les héritiers de leurs prestigieux aînés, quand bien même, comme ce fut le cas dans les années 1960 pour Delon ou Belmondo, il leur arrive de tenir des rôles de révoltés et de défier la génération précédente. Ils ne font encore qu'imiter un auguste prédécesseur, Jean Gabin, passé des rôles d'ouvrier-voyou au cœur tendre à ceux

1. Cité dans Frodon, *op. cit.*

de patriarche installé, défenseur de l'ordre établi, que ce soit celui du «milieu» d'Albert Simonin ou d'Auguste Lebreton, celui des sociétés rurales et patriarcales (*La Horse, L'affaire Dominici*) ou de la grande bourgeoisie (*Les grandes familles*). Et c'est lui que l'on retrouve dans un nombre significatif de policiers des années 1960¹. Consciemment ou non, ses héritiers suivent peu ou prou le même parcours symbolique, Ventura excepté chez qui l'on trouve dès le départ les caractéristiques proches du Gabin «installé».

O LINO VENTURA, OU LA VERTU OBSTINÉE

Si un genre se prête aux effets de génération, c'est bien le cinéma policier: celui-ci abonde en tandems de représentants de la loi séparés par l'âge mais proches par l'estime mutuelle. Lino Ventura en personnage solitaire, renfermé, cabochard est d'abord confronté à son modèle Gabin dans *Touchez pas au grishbi* (Becker, 1953) et *Razzia sur la schnouf* (Decoin, 1954). Il est définitivement intronisé comme héritier symbolique avec *Maigret tend un piège* (Delannoy, 1957) dans lequel il incarne le fidèle inspecteur Torrence, adjoint de Maigret. Des héritiers de Gabin, Ventura semble donc le plus proche (il suffit de le comparer avec Delon dans *Le Clan des Siciliens*). Par bien des aspects, il paraît dans ces rôles des années 1970 appartenir à une génération déjà ancienne. Ses origines modestes d'immigré italien et ses rôles univoques de policiers et de truands en ont fait un acteur populaire par excellence. Contrairement à Belmondo, il n'a pas tourné avec les réalisateurs de la Nouvelle Vague. Dans les années 1970, son personnage s'embourgeoise définitivement: résistant

dans *L'Armée des ombres* (1969), agent secret dans *Le Silencieux* (1972) et *Espion lève-toi* (1981), policier dans *Le Clan des Siciliens* et dans *La Grande Menace* (1978), il devient même professeur à la Sorbonne et bon père de famille dans *La Gifle* (1974) puis général dans *Cent jours à Palerme* (1983).

Dans l'univers symbolique des policiers de l'écran, Ventura reste un policier réaliste s'opposant au personnage de Belmondo, plus fantaisiste. De fait, les policiers eux-mêmes se reconnaissent en lui. Il incarne si bien le prototype du «bon» policier qu'il reçoit en 1987 la médaille du ministère de l'Intérieur pour sa contribution à «l'œuvre policière». Charles Pasqua qui préside la cérémonie dira par la suite combien il l'appréciait²:

«C'est vrai qu'il avait symbolisé très souvent des rôles de policiers solides, courageux. Et lors de la petite fête qui avait été organisée en l'honneur de son épouse qui recevait la Légion d'honneur, je lui avais remis la médaille du ministère de l'Intérieur. Je lui avais dit: "Vous avez beaucoup fait pour populariser l'image d'un flic sympathique et faire connaître ses problèmes et ses difficultés, plus que tout ce que nous aurions pu dire et écrire nous-mêmes". Et il avait trouvé ça sympathique et amusant.

Il donnait l'image d'un flic qui connaît bien son métier et d'un homme solide qui allait jusqu'au bout des choses et qui n'hésitait pas à s'engager à fond, à risquer sa peau – on l'a vu dans un certain nombre de films. La façon dont il présentait la police était une façon sympathique. Parmi tous les personnels de police, il bénéficiait d'une très grande sympathie et d'une très grande amitié».

Les valeurs incarnées par un personnage peuvent ainsi correspondre à l'idéal d'autoreprésentation d'un groupe social, qui se sent dans le même temps dévalorisé auprès de l'opinion par la presse et certains films. Ces valeurs, presque militaires: discipline, loyauté, patriotisme, courage doivent s'imposer au film. Cette concep-

1. Claude Gautéur et Ginette Vincendeau ont su, dans *Jean Gabin, anatomie d'un mythe*, Paris, Nathan, 1993, reconstituer et analyser cette évolution d'un bout à l'autre de l'échiquier politique, évolution selon eux parallèle à celle de la société française.

2. Cité dans Philippe Durant, *Lino Ventura*, Lausanne, Favre, 1987.

tion va de soi dans le cinéma des années 1950 et 1960, dominé par la figure de Gabin; elle devient plus problématique dans les années 1970 et 1980 lorsque sont passés les *Ripoux*. Voilà pourquoi Ventura tourne moins dans les années 1980.

La rigueur morale est probablement le trait qui caractérise le mieux Lino Ventura auprès du public. C'est pourquoi il est significatif d'étudier, par exemple, les différences entre le personnage de Verjeat dans le film de Pierre Granier-Deferre et son homonyme dans le roman de Raf Vallet¹, dont le film se présente comme une adaptation. Sans exagération, les deux Verjeat s'opposent radicalement. Chez Raf Vallet :

« Il était costaud, le commissaire, et il entretenait sa forme. Cent abdominaux tous les matins, autant de mouvements à la barre tendue dans l'encadrement d'une porte, une heure de marche à vive allure, le sexe pas oublié, séance quotidienne avec l'épouse, la maîtresse ou une minette, parfois les deux, jamais les trois, tout de même ».

Celui qui refuse même d'embrasser à l'écran ses partenaires féminines ne peut être ce Verjeat-là : « ... moi je sais que vous ne me verrez jamais tout nu entre deux draps avec une dame en train de batifoler. Je laisse ça à d'autres ... »²

Dans le roman, le commissaire touche, à un modeste niveau, quelques avantages matériels de sa liaison avec la tenancière d'une maison close. Inculpé par un juge d'instruction gauchiste décrit comme un nouveau « Saint-Just », il décide pour échapper à un sort injuste (c'est toute la police qui est corrompue, comme d'ailleurs les notables de la ville) de quitter le pays, non sans commettre un hold-up pour s'assurer une retraite dorée. Il découvre ce faisant que le conseiller municipal Lardatte, qui « tire les ficelles » de la politique locale, règne également sur la

corruption organisée. Le film évacue complètement cette trame : Verjeat, totalement honnête du début à la fin, s'acharne à vouloir prouver la responsabilité du candidat Lardatte dans la mort d'un de ses hommes. Un policier incarné par Lino Ventura ne peut être qu'intègre.

En 1987, le journaliste Charles Ville-neuve, qui avait écrit un livre sur la DGSE, entre en contact avec Jacques Deray pour une adaptation cinématographique avec Ventura. Le projet avorte car selon le journaliste, l'acteur en refuse l'esprit :

« Lorsque Norbert Saada m'avait fait connaître Ventura, il voulait, après avoir lu mon livre, que je lui construisse un personnage autour d'un officier qui avait des convictions et qui n'avait pas le goût de la mortification. Il avait beaucoup d'admiration pour le colonel américain North surtout quand celui-ci avait assuré ses responsabilités³ et avait dit qu'il avait tiré de l'argent des Iraniens pour pouvoir le donner à la résistance nicaraguayenne anti-marxiste. À partir de là je lui avais présenté un certain nombre d'officiers supérieurs et on s'était retrouvés à « la piscine ». Nous avons rencontré le général Lacaze et le chef actuel des services spéciaux, le général Imbot. On avait donc déjeuné avec eux au siège des services spéciaux parce que Ventura voulait connaître ce siège. Et puis on a parlé d'un certain nombre de choses. En sortant, dans la cour, il a commencé à m'engueuler. Je ne comprenais pas très bien pourquoi, il critiquait la plupart des papiers que j'avais faits lorsque j'avais parlé de la crise de Greenpeace, de l'attaque à moitié ratée sur le site iranien de Baalbek; et il hurlait dans la cour en me disant : « J'en ai marre de ces journalistes qui sans arrêt critiquent des officiers qui eux au moins croient à quelque chose alors que les politiciens qui leur donnent des ordres ne croient à rien ! Il faut défendre un certain nombre de valeurs. Si tu ne comprends pas ça, tu n'as rien compris ! » Alors moi j'étais un peu gêné. Je lui disais sans arrêt d'une voix distraite : « Mais je t'entends Lino, je t'entends » et il hurlait de plus en plus fort... Il se comportait comme un responsable des Services secrets ! Il voulait donc jouer le rôle de cet officier mais, si vous voulez, pas sur des affaires de manipulation,

1. Raf Vallet, *Adieu poulet !*. Paris, Gallimard, 1974. La suppression du point d'exclamation dans le titre du film n'est pas anodine, elle marque toute une différence de ton.

2. Philippe Durant, *op. cit.*, p. 148-149.

3. Sic. C'est nous qui soulignons.

pas du tout. Il voulait qu'on mette en exergue la crise du Tchad ou du Liban»¹.

Ce que défendent d'une même voix l'acteur et le personnage Ventura, c'est une certaine idée de la police, fût-elle secrète: un monde où règne un code d'honneur bien établi, avec des valeurs immuables. C'est peut-être dans la nostalgie d'un monde régi par des règles simples et justes que réside la clé de l'attachement du public à Ventura.

Cette attitude, comme le montre bien Erik Neveu² à propos du roman d'espionnage, est éminemment politique: «L'exclusion du "politisé" et des "politicards" ne crée pas pour autant le vide dans le champ du politique. Reste un dernier quadrant qui n'est occupé ni par la gauche ni par les professionnels de la vie publique: vaste secteur où l'idéologie dominante prospère en toute innocence. Cette politique-là ne relève ni de la gauche, ni des machinations d'appareils, mais du "bon sens", de l'intérêt général, de la nation; l'appel au sens commun se manifeste comme le noyau dur de l'idéologie des héros».

Au-delà des catégories sociales, comment Ventura est-il perçu par des personnes de sensibilités politiques opposées? Les multiples déclarations enregistrées lors de sa disparition permettent d'en rendre compte. Dans un éloge funèbre appuyé, Jean Cau nous offre une lecture de «droite» fort révélatrice de ce que représente le personnage aux yeux d'un certain public: il exalte d'abord en Ventura «l'homme vrai»³, authentique:

«Un homme. Un homme vrai et, ensuite, et après, un acteur qui considérait le cinéma non pas comme une occasion de ramasser gloire et argent, ou un racolage de popularité mais comme un métier qu'il fallait faire sérieusement en gardant les pieds sur terre. Lino Ven-

tura, c'était le formidable et le premier ouvrier de France du cinéma. Pas la star, le premier ouvrier et c'est mieux ...»

Après l'éloge du bon ouvrier consciencieux, travailleur et honnête, l'image de l'artisan s'impose presque d'elle-même comme la plus appropriée:

«Ventura, à trente-trois piges, se met au ciné comme à un établi et, sérieux au labeur, rude à la peine, fidèle à de très antiques préceptes, s'attelle au boulot.

Et quand on a la chance d'en avoir un, de boulot, et qui rapporte, on le garde et on s'y applique. Pour être le meilleur, si possible, comme à la lutte. On est sérieux, c'est ça. On remercie ensuite le ciel de vous avoir donné une femme que l'on estime, à son goût, parfaite, on ne cavale pas, on a des gosses, quelques amis solides – Gabin en tête, Brel, Brassens – qu'on compte sur les doigts et ça n'est pas parce qu'on bosse dans le cinoche qu'on doit se conduire comme un gugusse frimeur. On a, en un mot, venu d'une éducation pas compliquée, son honneur».

Tout est dit ici: Lino, c'est d'abord un homme et un policier comme on n'en fait plus. Sérieux dans son travail et dans sa vie privée, il s'accroche fièrement à des *valeurs* de fidélité (en amitié, en amour...) et à un sens du devoir (dans son travail...) pour rejeter la corruption et les plaisirs frelatés d'une société permissive qui ne connaît plus le sens des hiérarchies. C'est un homme du passé, mais qui sait se tenir à la place qui lui est naturellement impartie, s'y tenir et en tirer honneur. La métaphore de l'artisan, développée ici, montre bien quel univers symbolique détermine la perception de l'acteur: celui d'un monde hiérarchisé mais solidaire, où chacun, inséré dans une famille et dans une communauté professionnelle, a le devoir de se plier aux règles et démontre sa grandeur en restant fidèle à son «patron» (ici, Gabin).

Mais Jean Cau ne fait pas seulement appel à l'image de l'artisan; il perçoit aussi très bien la dimension populaire de Ventura à travers l'image du «premier ouvrier

1. Philippe Durant, *Op. cit.*, p. 151-152.

2. Erik Neveu, *L'idéologie dans le roman d'espionnage*, Paris, Presses de Sciences Po, 1985.

3. *Paris Match*, 25 octobre 1987.

de France». Car la particularité de l'acteur est de susciter des identifications et des réappropriations de la part de publics dont les univers politiques diffèrent radicalement. Citons ainsi la déclaration de Georges Marchais à la mort de l'acteur : «C'était un acteur très populaire dans les milieux populaires. Sa mort m'attriste beaucoup. C'était un acteur de très grand talent, ... un homme de cœur. Tous ceux qui le savaient étaient sensibles à l'effort qu'il n'a cessé de faire en faveur des handicapés»¹. Le dirigeant du PCF n'ignorait pas que le tempérament politique de l'acteur ne le poussait pas particulièrement vers la gauche. Il a malgré tout tenu à prendre part au concert des éloges funèbres, parce que Lino Ventura était populaire auprès de son électorat, mais aussi parce qu'il devait éviter que la droite n'occupe seule ce terrain symbolique. La dimension populaire de l'acteur et son dévouement pour les handicapés sont les dimensions qui fournissent en priorité la clé d'une réappropriation «de gauche» du personnage.

Il peut sembler surprenant, voire incohérent d'analyser Lino Ventura à la fois comme un héros de droite et de gauche. On touche pourtant à l'un des aspects fondamentaux du cinéma dit populaire, son ambivalence. L'intérêt du film n'est pas selon nous d'avoir un sens unique et défini une fois pour toutes, mais de s'interpréter de multiples façons selon les époques ou les publics d'une même société.

Prenons l'exemple d'un film de la série Belmondo, *Le corps de mon ennemi*. Sorti en 1976 et adapté par Michel Audiard d'un roman de Félicien Marceau, il décrit la revanche d'un homme sorti de prison sur une famille de grands bourgeois autoocrates du Nord de la France (on reconnaît Roubaix et Lille). Le héros a d'abord cru pouvoir s'intégrer à un milieu supérieur

au sien avant d'être impitoyablement rejeté par une machination policière. Il finira par faire exécuter son ennemi, incarné par Bernard Blier. La critique de gauche rejette ce film commercial tourné par une vedette aux cachets exorbitants qui a refusé pendant le tournage de céder aux exigences des techniciens en grève. Jean-Pierre Boulogne, dans *Le Quotidien du Peuple* affirme ainsi² :

«Le film est un bon exemple de la manière dont la bourgeoisie reprend à son compte un certain nombre d'idées présentes dans les masses et les fait rentrer dans un cadre qui les dénature complètement. ... Et si le méchant P-DG du film se révèle finalement être un trafiquant de drogue et un assassin, ce n'est pas fait pour nous surprendre : cela évite de se poser les vraies questions sur son rôle d'exploiteur. Quand à la lutte des classes, inutile d'en parler. Pas un seul ouvrier n'est présenté dans le film, ce qui est quand même un comble pour un film qui prétend critiquer la haute bourgeoisie du textile».

Mais quelques jours plus tard³, le journal doit publier une lettre de «S. et P. G, Paris XI^e» :

«Nous avons été voir le film *Le corps de mon ennemi* et nous ne sommes pas d'accord avec la critique parue dans *Le Quotidien* ... On voit comment la bourgeoisie utilise la justice pour se débarrasser de quelqu'un d'encombrant. On a vu également comment elle se débrouille pour éliminer un adversaire électoral dangereux (le père de François). Il y a évidemment des limites à ce film. François s'en sort, non par la lutte de classe, mais par l'arrivisme. Mais comment s'en étonner ? C'est aussi naïf que de s'étonner «des cachets touchés par Belmondo». Autant s'étonner d'être dans une société capitaliste. Toujours est-il que ce film est intéressant et souvent drôle. Nous aussi, comme le héros, nous sommes heureux de voir «le corps de mon ennemi» gisant sous un arbre à la fin du film. ... Quand on a travaillé toute la semaine, on a envie de se détendre. À notre avis, ce n'est pas pour autant que l'on se laissera corrompre par l'idéologie bourgeoise».

1. Le Matin, 24 octobre 1987.

2. le 30 octobre 1976.

3. le 2 décembre 1976.

En préférant mettre en valeur les fonctions d'évasion et de consolation du film au détriment de l'orthodoxie politique, ces spectateurs ne commettent pas une erreur d'analyse, ils sont au contraire bien conscients de ce qu'ils ont sous les yeux. Ils *choisissent* délibérément de s'inscrire dans l'histoire et la logique du film et parlent ainsi de François, de ses motivations de fils du peuple aspirant à la réussite sociale, là où les critiques choisissent un regard extérieur pour jauger le travail de l'acteur Belmondo et dénoncer les incohérences du scénario.

Ce détour par le «travail» du spectateur permet aussi de mieux comprendre la coexistence à l'écran d'acteurs aussi populaires les uns que les autres, alors qu'ils officient dans des registres différents. Si Lino Ventura est apprécié en policier intègre, défenseur des valeurs morales «à l'ancienne», ses frères de celluloid ne lui ressemblent pas vraiment.

O BELMONDO, LE «FLIC» CONTESTATAIRE

Jean-Paul Belmondo vit de façon beaucoup plus décontractée son expérience de commissaire Leterrier dans *Peur sur la ville*. Dans ce film, son ennemi principal est en effet un tueur fou, Minos, obsédé par la «boue sexuelle» dans laquelle se «vautre» la société des années 1970. Ses victimes sont des femmes aux mœurs libres, c'est-à-dire divorcées ou célibataires – et pour finir une actrice de films érotiques. Doté d'un charme naturel, notre héros ne répugne pas à une petite aventure avec une jeune infirmière qu'il est chargé de protéger. De même dans *Le Marginal*, incarnant le commissaire Jordan, il arpente avec flegme les rues chaudes d'un Pigalle caricatural et prend pour maîtresse une prostituée brésilienne. Enfin, dans *Le Professionnel*, Josselin Beaumont, bien que marié, a également une maîtresse et n'hésite pas, pour piéger un chef d'État africain, à faire appel à l'aide d'une call-girl peu farouche. Est-ce à dire

que le personnage rejette toute contrainte pour «jouir sans entraves»?

Certes, il n'est pas puritain mais ceci n'empêche pas un respect affiché pour la tradition et la famille. Dans *Le Professionnel*, il trompe sa femme sans que cela pose le moindre problème. Mais lorsqu'elle est agressée par le commissaire Rosen (Robert Hossein) et torturée par une auxiliaire de police lesbienne, son mari intervient pour la libérer alors même que l'immeuble est cerné par la police qui le recherche. Il ne néglige donc pas son devoir de protection. Dans *L'Alpagueur* (1976) où il incarne un chasseur de primes appointé par le ministère de l'Intérieur, Belmondo affronte l'Épervier, un tueur homosexuel incarné par un inquiétant Bruno Cremer. Se dessinent implicitement les frontières de la normalité en matière sexuelle. Dans *Le Marginal*, le commissaire Jordan fait découvrir à une prostituée ébahie un intérieur de grand bourgeois qui contraste avec sa mise de cow-boy (blouson de cuir, tee-shirt, jeans et pistolet à la ceinture). Il s'en explique ainsi avec elle :

«– Avant, j'habitais un studio, rue des Saules. Mais à la mort de mes parents, j'ai pas voulu disperser les meubles et les objets, rien quoi. Alors pour que tout reste là, là où j'avais tout connu en somme, j'ai gardé l'appartement. Voilà.

– Et tu t'y plais?

– Est-ce que Louis XVI se plaisait à Versailles? Pas sûr. Mais il habitait la maison de son père. Je suis assez pour ces traditions-là, moi».

Individu libre et a priori sans prévention sociale, le «commissaire Belmondo» n'est pas pour autant dénué d'attaches et de principes. Il offre ainsi à son public les frissons de l'aventure, galante ou policière, en même temps qu'une rassurante aspiration à l'embourgeoisement. En cela, il se distingue de la génération précédente, celle de Gabin et de Ventura et marque l'évolution des mentalités dans la France giscardienne.

Une deuxième différence notable entre Belmondo et Ventura réside dans leur rapport à la hiérarchie. Potentiellement conflictuel, substantiellement différent de l'un à l'autre. La mise en cause de la hiérarchie policière commence dès 1969 dans le cinéma commercial (ce qui est surprenant vu les conditions de censure) avec *Dernier domicile connu* de José Giovanni. L'inspecteur Marceau Léonetti (Lino Ventura) est mis à pied par le directeur de la police pour avoir arrêté le fils d'un célèbre avocat qui conduisait en état d'ivresse et brutalisait sa compagne. Après une brève «traversée du désert», l'inspecteur reprend du service en recherchant un témoin capital pour un procès. Celui-ci, retrouvé, protégé, témoigne au procès, mais la police l'abandonne aussitôt et il est assassiné. Dans les deux cas, la charge contre la hiérarchie est lourde, mais le pouvoir laisse passer le film car Giovanni a eu l'habileté de ne jamais faire d'allusion politique trop directe. Résigné à la fin de *Dernier domicile connu*, Léonetti s'avoue impuissant mais, fidèle jusqu'au bout, se refuse à démissionner malgré la réprobation de sa collègue (Marlène Jobert).

On le retrouve en commissaire Verjeat à Rouen dans *Adieu poulet*, face à un supérieur retors (Julien Guiomar). Ce dernier est plus ou moins aux ordres du candidat Lardatte (Victor Lanoux) soutenu par la majorité, ce qui gêne l'enquête du commissaire sur le meurtre d'un de ses hommes par les colleurs d'affiches du candidat. À nouveau, Ventura-Verjeat fait sentir qu'il n'est pas dupe, exprime respectueusement sa mauvaise humeur mais s'exécute. Au contraire, Belmondo placé dans ce type de situation est la figure même de l'insoumission. Ainsi, au cours d'une poursuite le commissaire Letellier de *Peur sur la ville* a laissé le tueur Minos lui échapper. Il se fait vertement tancer pour cet échec alors que le spectateur l'a justement vu prendre tous les risques physiques lors d'une poursuite sur les toits

de Paris et même sur une rame de métro aérien. Là encore, les chefs obsédés par les compte rendus des journaux apparaissent incapables d'assumer leurs responsabilités. Belmondo-Letellier répond avec une insolence inédite dans un film policier à l'apostrophe :

«— Letellier! Vous ne trouvez pas que vous en faites un peu trop dans le style petite tronche et gros bras, tout dans la tête et rien dans les muscles?»

— Dans le fond, qu'est-ce que c'est que les muscles? Quelques grammes de gélatine durcie placés où il faut. Ça sert aussi quelquefois à faire des flics vivants».

Et lorsque son chef le félicitera pour une spectaculaire libération d'otages, il pourra lui répondre qu'il «suffit d'avoir une petite tronche et des gros bras».

On constate aussi, en étudiant l'ensemble des films policiers de l'époque, qu'un glissement s'opère dans la structure traditionnelle des scénarios. Dans *Peur sur la ville* et *L'Alpagueur*, on a encore affaire à une criminalité traditionnelle¹. Avec *Flic ou voyou*, les choses ne sont plus si simples puisque les parrains niçois poursuivis par le héros se payent les services de deux policiers corrompus. La barrière étanche entre les défenseurs de l'ordre et les gangsters commence ainsi à s'effacer. *Le Professionnel* marque un sommet dans cette évolution : Belmondo, agent des Services secrets français, est emprisonné dans les geôles d'un tyran africain (un double de Bokassa) pour avoir essayé de l'assassiner, conformément à sa mission. Or il apprend qu'il a tout bonnement été livré à la police du tyran en guise de cadeau à la suite d'un brusque revirement de politique. Cette fois, le juste doit donc combattre seul toutes les polices de France lancées à ses trousses pour éliminer cette preuve vivante du cynisme des

1. À ceci près qu'un tueur en série comme Minos est typique d'une société urbaine moderne : ce n'est pas un hasard si le réalisateur Henri Verneuil choisit dès l'ouverture nocturne du film d'associer ses méfaits à l'univers déshumanisé de La Défense.

politiques et des dirigeants du SDECE (jamais cité nommément). Le commissaire Rosen, incarné par Robert Hossein, apparaît comme un représentant passablement sadique de la police, n'hésitant pas à torturer pour obtenir des renseignements ou à dégainer en pleine rue lors d'un duel digne des westerns spaghetti dont Ennio Morricone signe la musique en même temps que celle du *Professionnel*. On aperçoit, au terme de cette évolution, une *fausse* contamination du cinéma commercial de Belmondo par les postulats de la fiction de gauche du début des années 1970 : la police corrompue est le bras armé des abus du pouvoir, mais le «vrai» policier reste incorruptible.

Pourtant, le héros n'abdique pas les principes qui guidaient jusque-là son action. Ainsi, dans *Peur sur la ville*, face à Jean-François Balmer qui joue un moniteur de la faculté particulièrement rétif à ses questions par haine du policier, Jean-Paul Belmondo – le commissaire Letellier – perd son calme et le saisit au collet. «C'est ça allez-y, passez-moi à tabac, SS!» crie Jean-François Balmer. Belmondo répond, agacé : «Écoute-moi, j'ai plus le temps de jouer au CRS et à l'étudiant avec toi». Certes, l'air du temps inspire cette réplique (les affrontements entre étudiants et CRS sont courants au Quartier latin dans les premières années 1970) mais il y a aussi un net parti-pris : Belmondo n'est pas du côté des gauchistes, forcément ridicules. Dans le même film, le commissaire Letellier tente d'entrer par la fenêtre chez un suspect, Julio Cortes, qui lui tire dessus. Belmondo-Letellier riposte et le blesse. «Appelez une ambulance» râle le blessé. Letellier et son adjoint prennent le temps de s'asseoir sur le lit : «Tu parles d'abord, on appelle l'ambulance après», lui répond-on. La valise pleine de drogue que l'on découvrira sur ses indications justifiera a posteriori cette petite entorse au respect de la personne humaine : comment ne pas

estimer que le blessé n'a eu que ce qu'il méritait? Ici, la fin semble, comme l'on dit, justifier les moyens. La légitimité de l'action du sauveur s'inscrit dans son action immédiate. En filigrane apparaît un modèle d'autorité pour le policier.

Le héros Belmondo n'est donc pas affecté dans ses aventures par un changement de valeurs mais par une crise de schizophrénie : bien qu'en désaccord avec sa hiérarchie, il est obligé pour les besoins du scénario de demeurer éternellement aux ordres. C'est ainsi que dans *Le Marginal* il offre une composition totalement irréaliste de policier solitaire aux méthodes musclées, périodiquement muté ou remis au pas par ses chefs, ce qui l'empêche d'aller au bout de sa mission. En refusant de résoudre la crise ainsi ouverte, il déclenche aussi une gêne chez le spectateur. Celui-ci ne trouve plus dans les derniers films policiers de sa vedette matière à satisfaction par la résolution du problème posé. En effet, l'élément perturbateur du scénario n'est plus un assassin ou un gangster qu'il est facile dans la fiction d'éliminer en 1 h 40 de péripéties, mais un état généralisé de corruption, aussi bien dans la police que chez les responsables politiques. Rien ne peut donc résoudre la crise avec vraisemblance et la mort du héros dans *Le Professionnel* – fait rarissime dans ce type de films – en constitue l'aboutissement logique.

O ALAIN DELON OU L'INDIVIDUALISME ABSOLU

Partant, beaucoup plus tôt, des conditions auxquelles arriveront les personnages de Belmondo, ceux de Delon se sont mis en cohérence avec elles : à une vision pessimiste et barrésienne de l'homme¹

1. On trouve en lui du héros barrésien par la constance qu'il met à cultiver son Moi, son besoin d'énergie. Il est vrai que ses déclarations vont dans le sens de cette interprétation. Ainsi dit-il : «chacun d'entre nous porte sur lui un peu de sa terre à la semelle de ses souliers comme l'a écrit un poète. Et cette terre reste collée pour la vie. Alors je n'ai aucune honte à l'avouer. Oui, j'aime la France. Oui, je suis cocardier». Cité dans Henri Rode, *Delon*, Paris, Pac, 1979.

correspond une méfiance instinctive pour la police qui se traduit très tôt dans les scénarios. Les deux stars de la même génération se disputent les faveurs du public dans les années 1970-1985. Héros positifs, sportifs et séduisants, leurs caractères restent pourtant radicalement opposés : à l'un la gouaille, l'ironie, la spontanéité, à l'autre le mutisme, l'orgueil, le caractère tranché : cette différence de personnalité trace une ligne de partage nette entre leurs partisans. Delon, plus sérieux que son rival, n'hésite pourtant pas à lui faire un clin d'œil : lorsque, blessé et soigné par sa maîtresse dans *Pour la peau d'un flic*, il crie de douleur, sa compagne (Anne Parillaud) lui fait remarquer : « Dans ces cas-là, Belmondo, il se permet seulement une petite grimace virile... ». Il répond, faussement agacé : « Oui, ben laisse Belmondo où il est ! » Le jeu de l'intertextualité ironique marque bien une différence d'approche : Delon montre que dans ses films, il prend vraiment des coups, ce n'est donc pas du cinéma.

Dans les années 1970, ses personnages restent encore très diversifiés, souvent ambigus, parfois criminels. Meurtrier inquiétant dans *La Piscine* (1969), voyou dans *Le Clan des Siciliens* (1969), il reste gangster avant tout (*Borsalino*, *Le Cercle rouge* en 1970; *Soleil rouge*, *La Veuve Couderc* en 1971...). Ses rôles se diversifient, mais à l'intérieur de ce que l'on pourrait appeler la société civile : juge dans *Les Granges brûlées*, docteur dans *Traitement de choc*, avocat dans *les Seins de glace*, homme d'affaires dans *L'Homme pressé*. Il s'autorise également une incursion en politique avec *La Race des seigneurs*. Il incarne quelques policiers, mais ceux-ci sont rares (deux seulement dans la période 1970-1984, aucun après 1975) et fortement décalés du réel. Dans *Un flic* de Jean-Pierre Melville (1972), Delon incarne un policier hors du temps et très peu présent à l'écran (un tiers du film), travaillant seulement la nuit, solitaire et

silencieux. Sa fascination pour les gangsters et sa grande passivité n'en font pas un personnage réaliste, mais un cas limite s'inscrivant d'abord dans les recherches de Jean-Pierre Melville. Dans *Flic Story* de Jacques Deray (1975), l'acteur devient le commissaire Roger Borniche à la poursuite d'Émile Buisson en 1947. Le film reproduit un contexte historique particulier, il ne fournit pas de proposition directe sur le présent. Ces deux rôles ne sont donc pas comparables avec l'impressionnante série de justiciers qui marque la filmographie de Belmondo.

Dans les années 1975-1984, Delon produit (voire réalise) des films dits policiers. Pourtant, il évite de les incarner, même s'il se situe à la lisière : dans *Pour la peau d'un flic* (au titre trompeur) le héros Choucas est un détective privé mais aussi un ancien policier. Le personnage apparaît en marge de ce milieu, sans être à l'extérieur puisqu'il y conserve des liens. Tout l'intérêt de cette situation réside dans le rapport ambigu de coopération et de méfiance réciproques qu'il entretient avec ses ex-collègues et dans ce que l'on apprend sur la police à cette occasion.

D'une part, les policiers honnêtes ne peuvent pas faire leur travail jusqu'au bout car les politiques les en empêchent (le commissaire Pernay, alias Jean Bouise dans *Mort d'un pourri*). Pour arrêter les truands, ils en sont réduits à user de méthodes illégales et immorales (le commissaire Coccioli dans *Pour la peau d'un flic*). D'autre part, des policiers corrompus (Choquart dans *Trois hommes à abattre*) ou manipulés (Moreau dans *Mort d'un pourri*) nagent en pleine illégalité. Même les policiers honnêtes savent qu'il ne faut pas trop chercher à savoir ce que font leurs collègues : « Vous savez comment ça se passe dans la police, comme moi, y a des familles, y a des, des coteries qui se forment avec les gens qui ont les mêmes cadavres dans le même placard. Et à l'extérieur on le sait bien, mais

on ne bouge pas. Et surtout, ... et surtout, on ne cherche pas à savoir où commence la coterie ni où elle cesse»¹. Ce n'est donc plus l'état de droit que décrivent ces films, mais la jungle : la police est au pire mal-faisante, au mieux impuissante.

On comprend un peu mieux pourquoi Delon évite d'incarner lui-même un policier. S'il s'y résout, comme dans *Ne réveillez pas un flic qui dort* en 1988, son personnage combat non pas des gangsters mais d'autres policiers, regroupés dans une organisation clandestine d'extrême droite, Honneur de la police, décidée à exécuter elle-même les délinquants qui échappent à l'action jugée trop molle de la justice². Cette thématique d'une police potentiellement dangereuse rend presque évident le choix de Choucas dans *Pour la peau d'un flic* : quitter la police. De même que dans le cinéma noir américain, la prolifération de détectives privés marquait l'insuffisance de l'action policière, la résurgence de ce personnage en 1981 établit la distance que tout citoyen doit mettre entre lui et la politique. Sa morale, Delon l'exprime dans la scène finale de *Mort d'un pourri*. Confronté à l'assassin de son ami, un policier fanatique et avide de pureté, il ne peut admettre son éloge de la lutte anticorruption :

«— Les salauds m'emmerdent, Maréchal, ils gangrènent ce pays. Les combinards d'aujourd'hui occupent le temple, dirigent des journaux, subventionnent les campagnes électorales, font élire ceux qui, ensuite leur distribueront tous les marchés, leur accorderont tous les passe-droits. Ils formeront une nouvelle élite. Leurs descendants constitueront l'aristocratie de demain. Nous allons vers l'époque du voyou de droit divin. Mais grâce aux papiers que vous allez me remettre, j'étoufferai cette vermine dans l'œuf!

— ... [Il refuse] La vérité, c'est que vous êtes un con, Moreau. Oh, rassurez-vous, il y en a eu d'historiques. Vos prédécesseurs s'appellent Savonarole, Fouquier-Tinville. Les deux fléaux qui menacent l'humanité sont le désordre et l'ordre. La corruption me dégoûte. *La vertu me donne le frisson*»³.

S'il n'est pas détective privé, Alain Delon se range donc aux côtés des citoyens, pas n'importe lesquels il est vrai : il choisit ceux qui vont fidèlement voir ses films dans les bonnes salles des Champs-Élysées, son quartier de prédilection⁴ : les hommes d'affaires (comme Xavier Maréchal, son personnage dans *Mort d'un pourri*) et les membres des professions libérales. D'un côté, Delon (chef d'entreprise, joueur professionnel ou détective privé), de l'autre des poursuivants : tel pourrait être le schéma de base, simplifié, de la «série Delon». En effet, il n'est pas dans ces films un justicier qui poursuit des gangsters, mais un homme «ordinaire» qui se trouve pourchassé sans l'avoir voulu. Dans *Trois hommes à abattre*, Geraud conduit tranquillement sa voiture vers un rendez-vous nocturne (une partie de cartes) lorsqu'il recueille un mourant et l'amène à l'hôpital. Malheureusement pour lui, l'homme vient d'être abattu par les hommes de main de l'industriel Emmerich et ils voient en lui un témoin gênant qu'il faut éliminer. Dans *Mort d'un pourri*, Xavier Maréchal est dérangé en pleine nuit par son ami et associé Philippe qui vient d'assassiner un maître-chanteur. Il lui fournit un alibi et se charge d'un dossier compromettant, mais son ami est assassiné à son tour et le dossier est recherché par les hommes de main de Tomski, le représentant d'une multinationale qui tire les ficelles de la vie politique française. Xavier devient alors la cible de tous ceux qui veulent récupérer le dossier,

1. Propos du commissaire Coccioni dans *Pour la peau d'un flic*.

2. La trame s'inspire de celles de films américains comme *La nuit des juges* et surtout *Magnum Force*, de la série «Harry» avec Clint Eastwood. Ce dernier film répondait implicitement aux critiques qui accusaient le personnage de Harry, lui aussi policier solitaire et sans scrupules, de dériver fascisant.

3. C'est nous qui soulignons.

4. Nombre de ses personnages y habitent ou s'y rendent. Il choisit même d'y mourir dans la dernière scène de *Trois hommes à abattre*. Dans *Le Professionnel*, Belmondo mourait abattu par la police dans le parc d'un superbe château.

pour l'enterrer ou l'utiliser à des fins politiques. Il échappe à de nombreuses tentatives de meurtre.

Dans tous les cas, le personnage de Delon n'est pas celui qui mène le jeu comme on a vu le faire Belmondo, se riant de ses ennemis, mais celui que l'on pourchasse pour des raisons obscures. Dans les deux premiers cas, c'est dans le monde économique que se trouvent désormais les adversaires de la loi. Ils sont autrement plus puissants que les chefs de gang puisqu'ils sont liés au monde politique. Emmerich (*Trois hommes à abattre*), le fabricant d'avions également député, vend ses missiles aux pays du Tiers Monde sans en informer son actionnaire, l'État via la délégation militaire aux armements. Il est donc prêt à tout pour que l'affaire ne s'ébruite pas, y compris à faire abattre Gerfaut par les hommes du commissaire Choquart (Jean-Pierre Darras). Tomski (Klaus Kinski, *Mort d'un pourri*), le représentant du groupe multinational tout-puissant qui fait chanter toute la classe politique use à la fois de séduction et de force pour récupérer son dossier : il fait proposer à Xavier Maréchal de grosses sommes d'argent. Il fait aussi arrêter le récalcitrant Maréchal par le commissaire Moreau, de la brigade criminelle, qu'il manipule dans l'ombre en se servant de ses pulsions anticorruption. Il traite par ailleurs de « larve » le ministre Dupaire, qui subit l'insulte sans réagir. On voit donc l'envergure redoutable prise par les gangsters modernes que sont les patrons des grandes sociétés.

La contradiction avec les attaches sociales du personnage n'est qu'apparente. Delon, entrepreneur dynamique, ne défend pas la grande bourgeoisie. Son éloge du juste milieu entre la corruption et la vertu est aussi un éloge implicite des classes moyennes dans une France en voie de modernisation. Le retrait volontaire de la police, le refus acharné de l'engagement participent d'un individua-

lisme absolu. Seul le code de l'amitié militaire, une amitié virile née dans les rangs des parachutistes en Algérie, peut obliger Xavier Maréchal à quitter un moment son entreprise pour venir en aide à son ami Philippe, fût-il un « pourri ».

De ces portraits croisés du cinéma français des années 1970-1984 se dégage une impression de malaise social. Chacun à leur manière, nos héros expriment un fantasme croissant de décadence. Lino Ventura, l'homme intègre et droit dans une société corrompue où il fait figure d'ancien et de sage, disparaît peu à peu des écrans, ne trouvant plus de rôle à son image. Jean-Paul Belmondo, le *Cartouche* bondissant et charmeur des années 1960 s'épuise désormais à combattre aux poings les hommes de main et les gangsters, multiplie les cascades en hélicoptère et les bons mots signés Michel Audiard, sans parvenir à faire oublier son impuissance face aux mutations de la société. Alain Delon, samouraï hautain, cherche en vain dans la société civile une retraite paisible que ses scénarios s'obstinent à lui refuser ; il résiste avec masochisme aux tentatives de corruption mais risque ainsi sa vie pour sauvegarder son honneur.

Le constat majeur de ces films est celui de l'impuissance. Le héros policier reste un héros, mais son action est entravée par le pouvoir politique, relayé par une hiérarchie aux ordres, carriériste et incompétente. Si un accord minimal se fait entre la fiction de gauche et le reste du cinéma commercial, c'est bien sûr la dénonciation des « gros » déjà observée depuis le 19^e siècle dans le discours politique d'extrême gauche et d'extrême droite. De révolutionnaire, ce schéma devient banal. Mais en perdant sa charge contestataire, il acquiert aussi auprès du public force d'évidence.

Il faut bien sûr souligner ici que de telles représentations n'impliquent pas dans l'opinion publique une assimilation avec la réalité, bien au contraire. Entre 1981 et

1985 la confiance de l'opinion dans la police passe selon les enquêtes de la SOFRES de 61 à 74 %¹. Il faut probablement y voir pour partie l'effet du changement de majorité, comme le souligne Jacques Julliard²: «... à l'appareil répressif comme l'appareil éducatif, la gauche au pouvoir redonne une légitimité que la révolte de 1968 avait fortement ébranlée. Rien d'étonnant à cela: par nature, la droite est favorable aux institutions. Quand, par fonction, la gauche s'y rallie, celles-ci bénéficient d'un consentement maximal». Le cinéma n'est une fois encore pas un miroir de la société.

Si les Français qui vont au cinéma (de plus en plus les classes moyennes et les jeunes des grandes villes) plébiscitent certaines fictions, c'est qu'elles correspondent à leurs fantasmes récurrents. Certes, le fantasme de la corruption se base sur les cas, réels dans les années 1960, du «gaullisme immobilier». Mais, comme le souligne justement Yves Mény³, dans les années 1960 l'absence d'une véritable opposition crédible, le contexte de forte croissance économique et la présence au pouvoir de technocrates modernisateurs donnant l'image du sens de l'État et du désintéressement concouraient à une relative indifférence de l'opinion publique. Il n'en est plus de même sous Giscard et Mitterrand lorsque les affaires se multiplient dans la presse et que la crise frappe toutes les catégories sociales.

La crise morale du policier à l'écran semble pourtant se résoudre en partie par une réhabilitation dans les années 1980. Avec des succès comme *La Balance*, *Pinot simple flic* et surtout *Les Ripoux* en 1984 une nouvelle époque commence: le policier redevient un personnage à dimension humaine, tout comme l'insti-

tution. Parce qu'on souligne la dureté du métier au quotidien, on accepte les faiblesses et les irrégularités de procédure comme inévitables. Certes, les Ripoux prélèvent une dîme sur les «commerçants» de Belleville mais, en retour, ils facilitent leur intégration et évitent de les pousser vers l'engrenage de la drogue. Parce qu'on insiste sur les déchirures du corps social en temps de crise, et en particulier sur les ravages de la drogue, on célèbre les qualités d'assistance et de tolérance de la police, aux dépens de la fonction répressive réservée en principe aux «gros». Ainsi se dégage une conception plus souple de la justice et du rôle de la police dans la société. À travers les figures qu'ils viennent applaudir, les spectateurs semblent rêver d'une police compréhensive, proche des gens, tenant compte des circonstances et des difficultés de chacun plutôt qu'appliquant aveuglément les règlements et les lois. On reconnaît au policier la faculté de faire des erreurs et on attend de lui une souplesse encore accrue.

Dans ce flou juridique, les gangsters ne disparaissent pas, mais passent au second plan derrière les citoyens ordinaires qui font un relatif retour après l'éclipse des années 1970. Si le manichéisme ne disparaît pas tout à fait, en particulier dans la description des «gros», les motivations des petits délinquants sont exposées avec une certaine sollicitude. Les aspects négatifs de ce tableau résident dans le mépris de ces «gros» qui, par malhonnêteté ou par incompétence et ignorance, prennent sur eux la responsabilité de la crise des institutions. La réconciliation des Français avec leur police, voire parfois avec les jeunes défavorisés et *certain*s immigrés semble se faire aux dépens de mythiques profiteurs. Ceux-ci peuvent jouir de la seule richesse économique: (les gros trafiquants de drogue par exemple) ou occuper les fauteuils du pouvoir politique (et administratif, ce qui semble revenir au même).

1. Cf. Jean-Louis Maurin: «La police et l'opinion française» dans Loubet del Bayle (dir.), *Police et société*. Toulouse, Presses de l'IEP de Toulouse, p. 21-37.

2. *Le Nouvel Observateur*, 30 octobre 1982.

3. «La décennie de la corruption», *Le Débat*, 77, novembre-décembre 1993.

On peut bien sûr se demander en quoi la césure politique majeure de 1981 a pu influencer sur les représentations. Mais gardons-nous ici de toute causalité par trop mécanique. Il n'y a rien d'évident à ce qu'un changement de régime détermine directement un film hormis les scénarios directement inspirés par le changement lui-même, comme *États d'âmes* de Jacques Fasten en 1986, mais il est probable que l'évolution de l'opinion sur les questions politiques ne s'effectue pas dans une totale indépendance par rapport aux représentations sociales. Comme le montre l'échec relatif de films comme *Tir groupé* et *Légitime violence* en plein débat sur les problèmes de l'autodéfense et de la peine de mort (1983-1984), un film n'attire pas parce qu'il défend une thèse ouvertement politique. En revanche, le succès d'un film apparemment non politique peut en partie s'expliquer par la pertinence de la sensibilité qu'il présente avec les propres sentiments du public.

Le succès de *L 627* semble renforcer cette analyse et marquer une période qui reste ouverte aujourd'hui, notamment avec des séries télévisées comme *Navarro* ou *Quai n° 1*: on y apprend que la qualité primordiale du bon policier est l'empathie, la compassion. Comme le souligne très justement Olivier Philippe¹, «ce film présente une société éclatée où les policiers affrontent une délinquance pléthorique. Il souligne la nécessité d'une professionnalisation de la police qui va de pair avec son autonomisation par rapport à un système politique présenté comme discrédité parce qu'incompétent. La police quant à elle, paraît alors à même de récu-

pérer une légitimité sociétale s'opposant à la légitimité politique». Cette fiction est presque traitée comme un documentaire par Bertrand Tavernier, cinéaste se déclarant «de gauche». Elle montre le travail au quotidien d'une équipe de policiers (joués par des acteurs inconnus) en s'inspirant directement d'un récit fait par des policiers peu différents, selon le réalisateur, de ceux que l'on voit sur l'écran: «dans *L 627*, je montre l'épuisement qui gagne tous les personnages, y compris les plus motivés Je voulais montrer comment le métier de policier pèse sur ceux qui l'exercent»². L'ampleur des commentaires, en particulier ceux des policiers, dont la plupart ont approuvé l'image donnée comme «réaliste», montre que le film a livré un concentré de la nouvelle représentation dominante en formation. Les critiques de Paul Quilès³, alors ministre de l'Intérieur, témoignent d'un hiatus entre la vision minoritaire des politiques et celle des policiers, mieux acceptée qu'elle ne l'a jamais été. Désormais promu au premier rang d'«assistantes sociales», les policiers demeurent donc les héros imparfaits d'une société qui ne cesse de mettre en scène sa déliquescence. De l'héroïsme au doute, les mythes policiers du cinéma offrent à l'historien du 20^e siècle un précieux sismographe des «passions françaises».

□

Diplômé de l'Institut d'études politiques de Paris, titulaire d'un DEA d'Histoire, Yannick Dehée prépare une thèse sur les figures du pouvoir dans le cinéma français, de la fin des années 1960 à nos jours.

1. Olivier Philippe, «L 627, une nouvelle représentation cinématographique de la police?», *Les Cahiers de la sécurité intérieure*, 12, février-avril 1993, p. 71-77.

2. Bertrand Tavernier, interview au magazine *Première*, 186, septembre 1992.

3. Cf. *Libération* du 9 septembre 1992.