

SONATINE EDITIONS

Philippe Durant

Gabin, Ventura, Delon...

Les légendes du polar



Philippe Durant

GABIN, VENTURA, DELON... LES LÉGENDES DU POLAR

SONATINE
EDITIONS

Directeur de collection : Arnaud Hofmarcher
Coordination éditoriale : Marie Misandeau

Couverture : Marc Bruckert
Photo couverture : © BOTTI/STILLS/GAMMA

© Philippe Durant, 2014
© Sonatine Éditions, 2014
Sonatine Éditions
21, rue Weber
75116 Paris
www.sonatine-editions.fr

« Cette œuvre est protégée par le droit d'auteur et strictement réservée à l'usage privé du client. Toute reproduction ou diffusion au profit de tiers, à titre gratuit ou onéreux, de tout ou partie de cette œuvre, est strictement interdite et constitue une contrefaçon prévue par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle. L'éditeur se réserve le droit de poursuivre toute atteinte à ses droits de propriété intellectuelle devant les juridictions civiles ou pénales. »

ISBN numérique : 978-2-35584-324-2

DU MÊME AUTEUR

CHEZ SONATINE ÉDITIONS

La Bande à Gabin, 2009.

Les Éléphants, 2012.

La Bande du Conservatoire, 2013.

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

Michel Audiard, ou comment réussir quand on est un canard sauvage, le cherche midi, 2005.

Belmondo (nouvelle édition), Robert Laffont, 2011.

Le Petit Audiard illustré, Nouveau Monde, 2011.

Le Petit Gabin illustré, Nouveau Monde, 2012.

Lino Ventura, Éditions First, 2014.

CLASSEMENT CHRONOLOGIQUE

(par dates de sortie)

Le Clan des Siciliens 05.12.69
Cran d'arrêt 14.01.70
Le Passager de la pluie 21.01.70
La Horse 22.02.70
Dernier domicile connu 25.02.70
Le Boucher 27.02.70
Solo 27.02.70
Borsalino 20.03.70
L'assassin frappe à l'aube 08.04.70
Un condé 05.10.70
Le Cercle rouge 20.10.70
Le Voyou 22.11.70
Comptes à rebours 29.01.71
Max et les ferrailleurs 17.02.71
Les Assassins de l'ordre 07.05.71
Les Aveux les plus doux 19.05.71
La Part des lions 08.09.71
La Veuve Couderc 15.09.71
Sans mobile apparent 15.09.71
Le Saut de l'ange 29.09.71
Le Casse 27.10.71
La Saignée 10.11.71
La Décade prodigieuse 01.12.71
Le Tueur 01.03.72
Un cave 19.04.72
La Course du lièvre à travers les champs 15.09.72
Trois milliards sans ascenseur 27.09.72
L'Attentat 11.10.72
Un flic 25.10.72
Les Caïds 01.11.72

La Scoumoune 13.12.72
Un homme est mort 13.01.73
Traitement de choc 18.01.73
L'Insolent 25.01.73
Le Gang des otages 01.02.73
Sans sommation 15.02.73
Le Fils 22.02.73
L'Affaire Dominici 07.03.73
Les Hommes 15.03.73
Les Noces rouges 12.04.73
Un officier de police sans importance 12.04.73
La Bonne Année 13.04.73
Le Complot 01.05.73
Les Granges brûlées 30.05.73
Le Mataf 20.06.73
Deux hommes dans la ville 25.10.73
L'Horloger de Saint-Paul 16.01.74
Nada 10.02.74
La Main à couper 01.03.74
Stavisky 15.05.74
Le Trio infernal 22.05.74
Le Protecteur 05.06.74
Les Seins de glace 28.08.74
Le Secret 09.10.74
Borsalino and Co 23.10.74
Les Suspects 27.11.74
La Jeune Fille assassinée 27.11.74
La Chair de l'orchidée 29.01.75
Le Jeu avec le feu 19.02.75
Dupont Lajoie 26.02.75
Les Innocents aux mains sales 26.03.75
Peur sur la ville 09.04.75
L'Agression 16.04.75
Un linceul n'a pas de poches 05.05.75
L'Ibis rouge 21.05.75
La Traque 04.06.75
Change pas de main 16.06.75

La Faille 18.06.75
Folle à tuer 20.08.75
Le Chat et la Souris 03.09.75
Il faut vivre dangereusement 03.09.75
Flic Story 01.10.75
Sept morts sur ordonnance 03.12.75
Le Gitan 05.12.75
Adieu poulet 10.12.75
Le Bon et les Méchants 21.01.76
L'Alpagueur 07.03.76
Police Python 357 31.03.76
Comme un boomerang 18.08.76
Le Corps de mon ennemi 13.10.76
Le Juge Fayard 12.01.77
Le Gang 19.01.77
René la Canne 16.02.77
Un tueur, un flic, ainsi soit-il... 02.03.77
Les Passagers 09.03.77
Armaguedon 16.03.77
Plus ça va, moins ça va 17.08.77
La Menace 28.09.77
Dites-lui que je l'aime 28.09.77
Le Point de mire 26.10.77
Mort d'un pourri 07.12.77
Tendre poulet 18.01.78
Les Liens de sang 01.02.78
Violette Nozière 24.05.78
Le Témoin 20.09.78
Un si joli village 28.02.79
Écoute voir... 07.03.79
Les Chiens 07.03.79
Les Égouts du paradis 14.03.79
L'Homme en colère 14.03.79
Flic ou voyou 28.03.79
Série noire 25.04.79
À nous deux 23.05.79
La Guerre des polices 14.11.79

I... comme Icare 19.12.79

LE CRÉPUSCULE DES VOYOUS

Dix-sept minutes que le film est commencé. Sur une musique aux accents aigus composée par le maestro Ennio Morricone, un ascenseur descend lentement. Un homme au visage fermé ouvre la grille, sort de la cage. Il n'arrive pas dans une prison mais dans son repaire. Ici, il fomenté ses mauvais coups sous une apparence d'honnête commerçant parisien. Ici, il reçoit discrètement un truand que ses proches viennent de faire évader. Costume bleu anthracite impeccable, cravate d'un bleu plus clair assorti à ses yeux, chemise et pochette aussi blanches que sa chevelure, il en impose. Il se nomme Vittorio Manalese. Bien que parlant la langue de Molière sans la moindre trace d'accent, il est d'origine sicilienne et reste attaché à ses racines : « J'avais 9 ans quand j'ai quitté la Sicile, et à coups de pompe dans le train encore. Alors quand je retournerai là-bas j'aurai droit aux courbettes de tous ceux qui m'ont vu mendier sur le port. Ce sera un spectacle, crois-moi. »

D'où le titre du film qu'il préside de tout le poids de sa présence : *Le Clan des Siciliens*.

Jean Gabin affiche 65 ans. Par sa carrière, son allure et son phrasé, il appartient à la vieille garde. La garde impériale. Un poids lourd du cinéma français. Certains le désignent numéro un. Tête de liste des acteurs. Un cador, une épée, comme on dirait dans le monde des truands. Or, justement, Manalese en est un. Un sacré numéro, même. Qui, de par ses origines italiennes, possède des accointances dans le monde entier. Capable d'organiser le détournement d'un avion de ligne pour le délester de bijoux estimés à 25 milliards (de centimes). Un truand soutenu par un noyau solide et indéfectible composé par sa famille. Qu'il dirige d'une main de fer, n'admettant pas le moindre écart.

« T'as bien failli nous envoyer tous en galère cette nuit, et tout ça pour aller faire le con dans un hôtel de passe », assène Vittorio au nouveau venu, Roger Sartet (Alain Delon).

Manalese, le brigand à l'ancienne. Comme on n'en fait plus. Si discret que pas un policier ne subodore sa malhonnêteté. Fiché nulle part, blanc comme neige. Il ne le sait pas mais il constitue un des derniers représentants d'une race en voie d'extinction. Presque le dernier dinosaure. Gabin, qui a relancé la mode des gangsters avec *Touchez pas au grisbi*, sorti quinze ans plus tôt, va lui-même clore sa longue liste de bandits cinématographiques. Il n'y reviendra que pour son ultime film, *L'Année sainte* – dont une grande partie se déroulera aussi dans un avion de ligne –, mais ce sera une comédie ayant peu à voir avec le pur polar. *Le Clan des Siciliens* est son chant du cygne. Adieu, gangsters, adieu, figures monolithiques. Le monde change, place aux jeunes.

Un chant qui résonne aux oreilles de millions de spectateurs. Car ce film est orchestré par un orfèvre : Henri Verneuil. Il excelle à réunir des atouts attractifs : scénario solide, musique exceptionnelle, trio de choc (Gabin-Delon-Ventura), suspense, final déroutant et... truand à l'ancienne.

Ça fonctionne. Ça fonctionne même très bien. Avec 4,8 millions de spectateurs en France, *Le Clan des Siciliens* est un des gros succès de l'année. Il apparaît sur les écrans en décembre 1969. Pourtant il marque moins la fin d'une décennie que le début d'une autre. À sa manière, il annonce les années 1970 qui trépignent d'impatience. Il en sera d'ailleurs « le » film policier français, de ces dix glorieuses. Dans une certaine mesure, il s'impose comme référence.

Depuis une quinzaine d'années le genre policier dans son ensemble, tout en brillant dans les collections « Série noire », « Fleuve noir » et « Le Masque », ainsi que dans certaines salles obscures de quartier, ne se porte pas aussi bien qu'il en a l'air. Non que les amateurs de cinéma le rejettent mais ils le préfèrent à la sauce anglaise. Plus précisément aux piments hitchcockiens. *La Main au collet* et *La Mort aux trousses* connurent des beaux jours en leur temps, s'offrant le luxe de rivaliser avec comédies, grands films d'aventure et westerns, plus prisés. Seul Jean Gabin, justement, parvint à maintenir le polar français à flot. Avec ses trois Maigret, avec *Du rififi à Paname*, *Le Soleil des voyous*, et surtout avec *Mélodie en sous-sol*, dû déjà à Verneuil. Sans Gabin, le polar français aurait peut-être sombré façon pastiche à la Eddie Constantine. Bientôt, Gabin ne fut plus seul. Jean-Pierre Melville vint bouleverser les traditions à grands coups de *Deuxième souffle* et de *Samouraï* qui ramenèrent les foules en dépit de l'absence du cador, « remplacé » par ses

« héritiers » Lino Ventura puis Alain Delon. Derrière ces chênes, la forêt continua de croître mais souvent dans l'ombre avec des productions ronronnantes qui passionnèrent de moins en moins le public.

Le Clan des Siciliens remet les pendules à l'heure et les compteurs au sommet. Oui, on peut parler de bandits et de flics et réunir des millions de spectateurs. Les années 1970 sauront en tirer les leçons, jusqu'à proposer plus d'une centaine de films policiers en dix ans, sans forcément chercher à imiter Verneuil.

Son film constitue une passerelle entre les années 1950, 1960, celles d'une certaine routine pour ne pas dire d'un certain conformisme, et ces années 1970 qui se veulent plus originales. *Le Clan des Siciliens* oppose la famille Manalese, héritière de traditions parfois désuètes, à Roger Sartet, jeune loup solitaire uniquement préoccupé par son propre intérêt. Les Anciens contre les Modernes. Cette opposition jaillit dès le début puisque, loin de montrer allégeance à son aîné, Sartet n'en fait qu'à sa tête. Son comportement fort peu discipliné – il couche avec la bru du chef de gang ! – sonnera sa perte mais aussi l'explosion de la cellule familiale, donc du clan.

Sartet n'a rien d'un enfant de chœur. Ce fils de Nancy (où il naquit le 15 octobre 1935) a le casier judiciaire chargé ou, comme le dit la police, « un lourd dossier » : une longue série d'agressions où il a fait preuve de « la plus froide brutalité ». Il a même tiré sur les forces de l'ordre et tué deux inspecteurs. Le passé – le passif – de Vittorio Manalese n'est pas dévoilé mais il ne doit pas être tout rose non plus. Contrairement à Sartet, lui et les siens ont su se montrer discrets puisque, quand le commissaire vient l'interroger, il ne soupçonne à aucun moment qu'il est en train de parler à un chef de gang. Manalese tient à sa réputation et à sa sécurité. Pas Sartet.

Vittorio admet qu'il défend des valeurs appartenant à une époque révolue parce que peu adaptée au monde moderne. Un monde qui le dépasse déjà par ses avancées technologiques. Preuve en est la scène de repérages à la villa Borghèse où Vittorio tombe sur un système d'alarme sophistiqué dont il ne connaissait pas l'existence. Au lieu du casse élaboré envisagé, il en revient aux bonnes vieilles méthodes : le braquage. Le chef du clan sent qu'il sera bientôt dépassé, quasi obsolète, mais il a grandi dans le respect des valeurs et y reste attaché fermement, presque aveuglément. La Sicile n'est pas réputée terre d'innovations.

Cette île presque oubliée n'a pas encore été magnifiée par Francis Ford Coppola et son *Parrain*. Pour le public français, c'est une terre sauvage qui ne revient sur l'écume de l'actualité qu'à l'occasion de sanglants règlements de comptes. La Mafia. En dépit de cette imagerie de feu et de sang, la Sicile reste surtout dans l'imagerie populaire celle du *Guépard* de Luchino Visconti, un monde isolé et rural peu enclin à se laisser broyer par les rouages du progrès.

La construction du film pousse le spectateur à prendre fait et cause pour Manalese, bafoué dans son honneur. Il a accueilli un « révolutionnaire » en son sein et en paye les conséquences. Pourtant le cinéma policier français prendra une autre voie et, *grosso modo*, s'érigera plus souvent en défenseur d'un Sartet que d'un Manalese. Signe des temps. Signe aussi d'une évolution normale. Gommer les traces du passé comptait parmi les aspirations de 1968.

Et puis, des truands à l'ancienne, il n'y en aura plus. Même Jean-Pierre Melville, qui n'a pas pour ambition de renouveler la garde-robe du bandit, évite de tomber dans le piège du gangster *old fashion*. Dans *Le Cercle rouge*, son trio est composé d'un solitaire (à nouveau incarné par Delon), trahi et abandonné par les siens, plus proche du samouraï que de Sartet, d'un ancien flic à la ramasse et d'un fugitif méfiant, sorte de bête fauve prête à tout détruire sur son passage, donc forcément esseulée. Singulière association bien dans l'air du temps : entre mis à l'écart, on se réunit pour une affaire et on se sépare aussitôt après. Pas question de continuer sur le long terme. Les loups ne chassent plus en meute.

Les héros du *Cercle rouge* sont très dissemblables de ceux du *Clan des Siciliens*. Eux aussi ont grandi au temps des bandes rivales de Pigalle, des juges de paix et des costumes trois-pièces mais ils se sont déconnectés de toute réalité. Dans ces années 1970 qui vont aller trop vite pour eux, ils sont perdus. Ils savent qu'ils n'iront pas jusqu'au bout. Avec leurs chapeaux mous et leurs gabardines, ils ont vingt ans de retard. Ce ne sont pas des dinosaures en fin de course mais des fantômes, des morts vivants. Leur fin n'est qu'une question de temps. Ils marchent inexorablement vers ce cercle rouge qui n'est autre que le cercle de la mort. Rouge sang.

Des héros en forme de symboles. Melville n'évolue pas dans une réalité tangible mais dans le mythe. « Je ne suis pas dupe, admet-il. Je sais que la pègre que je décris n'est pas la vraie pègre. Mes films sont des films rêvés. Les boîtes de nuit que l'on y voit ont l'air imaginées par un enfant de 9 ans. Mon cinéma est le contraire du cinéma documentaliste que font mes

confrères, où l'on voit la vie telle qu'elle est. Moi, je pars d'une idée, d'une réflexion, d'une vision. J'invente ma réalité et j'essaie de la recréer par des moyens artificiels. »

Ses bandits sont des icônes, des figures de style, tout droit sorties du polar et du western américains. Bien sûr, le réalisateur préfère que l'on évoque à leur endroit les héros japonais, samouraïs et autres ronins incapables de s'adapter aux exigences et au rythme de l'après-guerre. Des cavaliers égarés au siècle de l'automobile. *Le Cercle rouge* s'ouvre d'ailleurs sur une citation exotique attribuée à Ramakrishna, dont bien peu de spectateurs savent qu'il fut un spiritualiste hindouiste du XIX^e siècle : « Çakyamuni le Solitaire, dit Sidarta Gautama le Sage, dit le Bouddah, se saisit d'un morceau de craie rouge, traça un cercle et dit : "Quand des hommes, même s'ils l'ignorent, doivent se retrouver un jour, tout peut arriver à chacun d'entre eux et ils peuvent suivre des chemins divergents. Au jour dit, inéluctablement, ils seront réunis dans le cercle rouge." »

Melville manqua de peu de devoir renoncer à cette référence. Lorsqu'il annonça la mise en chantier de son film, il apprit que le titre *Le Cercle rouge* était déposé depuis le 2 avril 1958 à l'Association des auteurs par un certain Pierre Balzac. Ce dernier n'ayant jamais concrétisé son projet, un arrangement à l'amiable fut trouvé. Le mysticisme asiatique cher à Melville en fut sauvé. Et puisqu'il est de bon ton de placer des citations en début de film, pour son *Clan*, Verneuil va chercher moins loin : Tchekhov, et moins obscur : « Quand je peins des voleurs de chevaux, je ne dis pas qu'il est mal de voler des chevaux. C'est l'affaire du jury et non la mienne... » Chacun son style.

Au quotidien, les deux cinéastes ne se fréquentent pas et s'apprécient peu. Bien que tous deux nourris au lait du cinéma américain, ils n'en ont pas conservé les mêmes souvenirs et ne concoctent pas les mêmes plats. Henri aime filmer des personnages en marche, Jean-Pierre fige des individus déjà morts. L'un est un optimiste blessé, l'autre un pessimiste désabusé.

Verneuil est un conteur oriental, du fait de ses origines arméniennes, un homme affable qui aime se réunir avec des amis autour d'une bonne table, entretenir des relations de fidèle complicité avec des Gabin et des Ventura. Vittorio Manalese n'est pas bavard mais apprécie les joies de la vie de famille. Roger Sartet est un jouisseur qui pense un peu trop à la bagatelle.

Melville, pour sa part, se cache derrière un masque. Avec son Stetson au large bord qui couvre sa calvitie et ses Ray-Ban noires, il frôle la caricature. Une sorte de faux cow-boy finalement plus parisien qu'américain. Peu disert, Melville n'accepte de se confier qu'avec parcimonie et adore se fâcher avec ses collaborateurs, acteurs et techniciens. Exaspéré, Gian Maria Volontè qu'il a fait venir d'Italie menace plus d'une fois de quitter le plateau de tournage. Les personnages de Melville sont emmurés dans leur mutisme et semblent passer loin des plaisirs du quotidien. Chez Henri l'alcool est synonyme de fête, chez Jean-Pierre, il conduit à l'ivresse et au désespoir.

Bien que *Le Cercle* ait peu à voir avec *Le Clan*, et vice versa, ils sont reliés par une donnée d'importance : les stars. Nécessaires non seulement pour leur impact commercial mais aussi par ce qu'elles dégagent. Une star apparaît sur l'écran chargée de son passé, de sa réputation et des rôles qui l'ont rendue célèbre.

Verneuil joue la sécurité, la continuité assumée. Nul ne s'étonne de voir Gabin en chef de clan, Delon en marginal solitaire et Ventura en flic tête. Du déjà-vu, du confortable.

Melville brouille, un peu, les cartes. Contre son gré, d'ailleurs. Au départ, il envisageait Jean-Paul Belmondo pour le rôle finalement tenu par Gian Maria Volontè, Paul Meurisse dans la peau du flic passé de l'autre côté de la loi (joué par Yves Montand) et Lino Ventura en commissaire Mattei. Plus Delon. Melville aurait pu avoir un quatuor de stars, il doit se contenter d'un trio. Volontè étant un parfait inconnu du grand public français, restent Montand et Delon. Pour le commissaire, ce sera Bourvil dans un de ses rares emplois dramatiques. De quoi surprendre. Bourvil en flic, pourquoi pas de Funès en chanoine ? « J'ai dû faire un effort, avoue l'acteur, je n'ai pas l'âme d'un commissaire. C'est un métier que je n'aurais pas aimé faire. » Mais Melville a raison et le succès du *Cercle rouge* (qui fait presque jeu égal avec *Le Clan des Siciliens*) le lui confirme.

Un personnage pourrait faire la jonction entre les deux films : Santi (François Périer). Il opère dans *Le Cercle* mais ne déparerait pas dans *Le Clan*. Un vrai truand à l'ancienne. Quoique le fait qu'il tienne un cabaret avec danseuses peu habillées le classe à part. Dans le grand escalier qui conduit à l'aristocratie de la pègre, il croupit sur les premières marches. Car, c'est bien connu – tant dans la réalité qu'au cinéma –, bistrotiers et autres cabaretiers sont de fervents auxiliaires de police, autrement dit des indicateurs. Parce qu'ils ont des commerces à protéger, ils deviennent la proie rêvée des flics

toujours à l'affût d'informations indispensables à la bonne marche de leurs enquêtes. Santi s'évertue à défendre un code d'honneur passéiste. S'adressant au commissaire, il plastronne :

« D'abord je ne suis pas au courant de ce qui se dit chez moi, et si je le savais...

– ... tu ne me dirais rien, je sais », lui rétorque Mattei.

Mais son assurance fond bien vite sous le chantage du flic (le fils de Santi est impliqué dans une bénigne affaire de drogue) :

« On peut dire que vous êtes une bonne ordure, finit par lâcher l'homme de la nuit.

– Chut ! Outrage à magistrat dans l'exercice de ses fonctions, n'aggrave pas ton cas. »

Par ses aveux, Santi quitte définitivement le microcosme des « vrais » bandits pour entrer dans le cloaque des balances. Même sous la torture, Vittorio Manalese n'aurait pas soufflé le moindre nom. Le mythe du gangster s'effrite. La réalité n'est plus glorieuse, le hors-la-loi devient un individu comme les autres.

L'heure n'est plus aux familles ni aux liens de sang mais aux indépendants débrouillards. Des free-lances, comme disent les anglophiles.

Certaines associations perdurent. Mais elles le doivent plus à une même origine sociale qu'à une appartenance au gangstérisme. Tels les larrons de *Max et les ferrailleurs* et des voleurs d'occasion de *Trois milliards sans ascenseur*.

Dans *Max et les Ferrailleurs*, Claude Sautet présente une bande de petits malfrats sévissant dans le vol de ferraille et de pièces détachées de voitures du côté de Nanterre. Un groupe de copains qui se débrouille tant bien que mal, n'osant pas imaginer entrer dans le grand banditisme. Il resterait à son bas niveau si un flic retors ne le poussait à commettre une attaque à main armée. Le ciment pour ces petits voleurs est celui de l'amitié, teintée de naïveté, et non un code érigé sur d'antiques traditions. Ils croient en la valeur du copain, plus qu'en des règles transmises par un chef de clan à ses exécutants.

Bande de copains aussi dans *Trois milliards sans ascenseur* de Roger Pigaut. Tous habitent le quartier de Courbevoie promis à une proche démolition. Tous ont grandi sur place. Certains commettent des petits larcins mais difficile de les caser dans la rubrique des voleurs. Ils n'ont pas besoin d'être poussés par un mauvais flic pour envisager le vol des « dix plus beaux

joyaux d'Europe » exposés au sommet (28^e étage) d'une récente tour de la Défense. L'affaire se complique singulièrement. Les copains n'effectuent pas le casse mais font chanter ses véritables auteurs. Au lieu des 3 milliards espérés, ils récoltent 5 millions. La morale est sauve (le vrai voleur est soupçonné par la police, les bijoux retrouvent leurs légitimes propriétaires) et les petits gars de Courbevoie n'ont rien perdu. Au contraire, ils ont appris l'action en groupe. Ce qui leur donnera peut-être des idées pour l'avenir...

Les potes de Pigaut s'en sortent mieux que ceux de Sautet, qui se font arrêter en flagrant délit – l'un est même abattu par les flics. L'amitié n'est pas suffisante pour réussir un gros coup. Les authentiques truands le savent. Désormais, ils doivent prendre des risques en s'acoquinant avec des nouveaux venus. Dans les années 1950, Manalese n'aurait jamais accepté de s'associer avec un Sartet. Vingt ans après, tout change.

Non loin de la Sicile, enracinée dans ses coutumes, se trouve la Corse qui, dans le style lavage de linge sale, n'est pas tendre non plus. Les taches d'honneur s'y nettoient dans le sang. De plus, la plupart des ressortissants candidats à l'exil paraissent n'avoir d'autre choix que de servir la loi ou de la défier. Ou de devenir homme politique, ce qui, dans les années 1970, revient aussi à bafouer la loi en faisant mine de la défendre.

Pour *Le Fils* de Pierre Granier-Deferre (sur un projet initialement destiné à Costa-Gavras), Yves Montand devient corse. Un natif qui a réussi loin des cigales puisqu'il a fait fortune à New York. Pour des raisons familiales, Ange Orahona retourne sur la terre de ses aïeux, un village perché dans la montagne avec ses petites places ombragées et son inévitable café où les autochtones mâles refont le monde. La région n'a pas beaucoup changé mais s'est vidée.

« Eh oui, Ange, la Corse est devenue un pays de vieux, tu vois. Les jeunes s'en vont. Et quand on y revient, c'est pour mourir. »

Paroles prémonitoires.

La Corse est aussi un pays où on vit comme autrefois. Ange est un bandit. Un caïd même. Mais un bandit à l'américaine, qui a oublié les défauts de son île natale. Oublié qu'ici tout se règle à coups de feu au détour d'une route. Des méthodes de paysans. Ange, le Corse américanisé, aurait dû s'en souvenir. Ne pas se laisser bercer par la nostalgie de son enfance. Cet oubli lui vaut d'être abattu.

Le contraste est fort : Siciliens et Corses sont condamnés à moyen terme s'ils quittent leur île en emportant leurs traditions. Déracinés, ils ne s'adaptent pas au monde moderne ; *a contrario*, un îlien qui réfute les vieilles habitudes pour s'intégrer dans le progrès ne peut survivre une fois de retour dans son île, qui, elle, n'a pas évolué. Rester ou partir, il faut choisir, mais pas dans n'importe quelles conditions. De là à conclure que Corse et Sicile sont les derniers bastions des truands à l'ancienne...

D'autres malfrats semblent appartenir au passé plus du fait de leur âge que de leur comportement. Ainsi Lino Ventura (54 ans) dans *La Bonne Année*. Lui aussi était de l'aventure de *Touchez pas au grisbi* mais, désormais sous la férule de Claude Lelouch, il se débarrasse des lourds oripeaux du gangster pour se rapprocher des jeunes solitaires. Son casse sur la Côte d'Azur, il ne le commet qu'avec un seul complice, qui lui est proche, non avec l'aide d'une puissante organisation. Il n'en défend pas moins certaines valeurs propres aux « grands » gangsters.

Bernard Solville (Michel Constantin), héros du *Mataf* de Serge Leroy, appartient à l'ancienne école. Même s'il ne fait partie d'aucun clan ni d'aucune famille, il possède des relations dans le banditisme et une solide réputation de voleur. Cette dernière lui vaut d'être « engagé » malgré lui (il est victime d'un chantage) pour dérober des microfilms contre une forte récompense. La trahison de son employeur le pousse à se venger seul, tout en bénéficiant de solides contacts. À la fin, il part vers des rivages lointains, unique passager de son voilier. Ce mataf est un ancien séduit par l'indépendance des modernes ou un moderne qui retire certains avantages des méthodes anciennes.

En dépit de ces exceptions, les années 1970 vont imposer l'image d'un forban totalement différent de Vittorio Manalese et même de Roger Sartet. Signe distinctif : la décontraction. Fini les visages fermés, les regards menaçants, les phrases assassines ; on peut être malfrat avec le sourire. Ces malandrins new-look évoluent dans un esprit d'indépendance plus proche de la culture pop *peace and love* que des dépaveurs de rues soixante-huitards. Si Gabin ne sourit pratiquement pas tout au long du *Clan des Siciliens*, eux vont passer leur temps à s'amuser.

Jean-Louis Trintignant ouvre la marche dès 1970, lui aussi grâce à Claude Lelouch : *Le Voyou*. Symboliquement ce film sort seulement un mois après *Le Cercle rouge*. Deux styles, deux mondes. Le personnage de Simon, dit « le Suisse », pour sympathique qu'il soit, n'a pourtant rien de recommandable.

Pour subvenir à ses besoins, il met au point le rapt d'un enfant ! Certes, il le fait avec la complicité du père, mais jamais un truand à l'ancienne n'aurait osé tremper dans une telle combine. La famille, c'est sacré ! Eh bien, non, plus rien n'est sacré aux yeux de ces indépendants pétardières. Simon a pour lui sa désinvolture et le plaisir qu'il prend à choyer l'enfant. Pourtant l'idée du kidnapping rebuta les producteurs. Sujet scabreux. Lelouch s'entête et sait atténuer l'aspect choquant en l'enrobant d'un ton proche de la comédie.

Un Lelouch qui semble avoir un problème – ou une fixation ? – avec l'enlèvement de personnes puisqu'il en est également question dans *À nous deux* et dans *Le Bon et les Méchants* !

Le tournage du *Voyou* quoique léger n'est pas sans surprises.

Lelouch exige des dollars américains imprimés recto verso, ce qui est interdit par la loi. Il trouve un imprimeur qui consent à sortir de ses machines des faux présentant une vague ressemblance avec les vrais. Le « magot » est placé dans une valise. Qu'il faut transporter à Bruxelles où se déroule une partie de l'action – le personnage de Simon emporte en Belgique la rançon, payée en monnaie américaine. Claude Pinoteau, assistant de Lelouch, se charge du transport en voiture. Pas de souci à la douane. Arrivé à son hôtel, il place la valise sur le lit de sa chambre et s'en va rejoindre l'équipe du film.

Il ne sait pas qu'en son absence une femme de chambre un peu trop curieuse ouvre l'objet pour en voir le contenu. Les liasses de billets attirent sa convoitise. Elle prend trois exemplaires de 100 dollars, convaincue que le propriétaire n'y verra que du feu. Elle court les porter à la gare pour les changer. L'employé repère illico les faux et alerte les autorités. La dame est sommée de s'expliquer. Elle avoue avoir trouvé l'argent dans une valise de la chambre 17. Les policiers débarquent sur le lieu du crime, n'y trouvent personne mais font main basse sur la valise. L'affaire est grave : le royaume est-il en passe d'être inondé de faux talbins ?

Peu de temps après, deux officiers de police surgissent sur le plateau de tournage et demandent M. Pinoteau. Arrestation pour trafic de devises et de fausse monnaie. Une journée entière est nécessaire pour clarifier la situation, avec l'aide des coproducteurs belges. Le spectre de la prison finit par s'éloigner et le tournage par reprendre. La femme de chambre est renvoyée...

Dans *Le Casse* – encore réalisé par Verneuil –, Jean-Paul Belmondo ne respecte pas l'institution policière, représentée, il est vrai, par un flic corrompu et dangereux. Difficile de faire montre de plus de décontraction que Belmondo. Il en a fait son credo, sa marque de fabrique. Ici, il s'offre le culot

de se moquer du flic local qui le surprend presque en flagrant délit. Et pendant tout le film, il mène double jeu pour mieux le berner. Cette fois Verneuil installe les spectateurs du côté du voleur (comment pourrait-il en être autrement avec Belmondo ?) au détriment du policier dont l'avidité signe l'arrêt de mort.

Lelouch, toujours, mise à fond sur la désinvolture de Jacques Dutronc avec *À nous deux*, où le héros affronte une somme de problèmes avec philosophie et même humour. Le Simon qu'il incarne a de qui tenir puisqu'il est le fils d'un des membres du gang des Tractions avant, « un des plus grands hors-la-loi de l'après-guerre ». Il n'en est pas moins individualiste. De haut vol puisqu'il réussit un casse pendant un match de foot. Trop isolé, il se lance dans une longue cavale en solitaire. Il s'en sortirait beaucoup mieux s'il disposait de solides relations dans la truanderie internationale. En chemin, il rencontre Françoise (Catherine Deneuve), spécialiste du chantage à l'adultère. Et le film policier de glisser vers la romance à la Lelouch.

Ces héros « modernes » n'ont ni la gravité d'un Manalese ni la tragédie chevillée au corps d'un Sartet. Ils s'amusent, virevoltent comme des gamins insolents. Comparée aux anciens et assimilés, cette jeunesse paraît désorganisée, agissant plus par impulsions que par réflexion. Des chiots indisciplinés.

Tout le monde ne partage pas le faux je-m'en-foutisme affiché par ces nouveaux venus dans la truanderie. Les années 1970 sont politiques et les malfrats aussi. Et la politique, c'est forcément sérieux, surtout quand on voit la tête de ceux qui en font profession.

Dans *Un officier de police sans importance* de Jean Larriaga, trois jeunes malfrats de très petite envergure (ils dévalisent des pharmacies et les caisses des cinémas) enlèvent un inspecteur de police sur un coup de tête. Leur but : l'échanger contre le frère de l'un d'eux qui vient d'être arrêté. Ledit policier leur signale à titre gracieux qu'en vertu de l'article 343 du Code pénal ils risquent jusqu'à vingt ans de prison. Qu'ils en profitent car, en 1992, à l'issue d'une refonte du Code, la peine maximale passera à la perpétuité ! Bien moins futés que leur confrère du *Voyou*, ces ravisseurs commettent bourde sur bourde et finissent sous les balles de la police.

Cet inefficace trio tente d'invoquer des motifs politiques. Stratagème qui fait long feu mais bien dans l'air du temps. Autrefois arme politique, l'enlèvement devient ressource du banditisme. Les Brigades rouges ont

ouvert une voie dans laquelle s'engouffre, de manière désordonnée, une certaine jeunesse.

Les protagonistes du *Gang des otages* d'Édouard Molinaro ne sont pas bien vieux et n'affichent pas d'opinions politiques ; pourtant ils se comportent comme des révolutionnaires. Au départ, ils ne sont guère plus glorieux que leurs homologues d'*Un officier de police sans importance*. Leur truc, c'est de piquer les sacs des prostituées. Loin de l'élégance d'un Arsène Lupin et de l'image du grand truand. Ils passent quand même à l'échelon supérieur en s'attaquant à des supermarchés ou en détroussant les clients d'une maison de rendez-vous. Pas de quoi se vanter. Leur compétence se situant au niveau de leur ambition, le trio se fait arrêter. L'unique femme est placée en liberté provisoire. Elle en profite pour organiser une prise d'otages – d'où le titre du film ! – en plein palais de justice. Juge, greffier et gendarmes servent de monnaie d'échange. Du jamais-vu. Ou comment détourner les méthodes d'extrémistes politiques au profit de criminels de droit commun. Leur audace réussit. Hélas, ces jeunes audacieux sont eux aussi trop brouillons pour survivre dans une ville quadrillée par la police. Ils se font reprendre bêtement, presque par hasard.

La trame de ce film, qui sort en février 1973, s'inspire d'une histoire vraie survenue le 11 avril 1972 quand Christian Jubin, aidé par deux complices, prit en otage son juge d'instruction et deux autres personnes. Le trio parvint à s'échapper mais Jubin fut rattrapé peu après. Un inconscient, ce Jubin, puisque, pour principal méfait, il ne trouva rien de mieux que de commettre un triple crime dans le bar de Jo Attia, l'une des plus grandes figures du banditisme. Jubin y tua la barmaid et son petit ami avant de violer la fille d'Attia. Si la police ne lui avait pas mis le grappin dessus, il y a fort à parier que d'autres ne se seraient pas embarrassés de menottes...

Dans le fond de sa prison, que pense Vittorio Manalese de cette nouvelle race de voyous ?

Comme tous les gangsters à l'ancienne, son temps est révolu. Le progrès est en marche, presque en cavale. Vittorio va s'éteindre doucement. En perdant son honneur, plus exactement celui de sa famille, il a tout perdu. Même sa mortelle vengeance (il a tué Sartet) ne peut laver l'affront. Comment va évoluer son clan ? Va-t-il réussir à s'en remettre et à s'adapter aux temps modernes ou chacun de ses membres tentera-t-il sa chance de son côté, entrant dans une nouvelle indépendance ? L'évolution est vitale. Depuis les

années 1950, les mœurs ont changé mais aussi les mentalités et les techniques. Les figures de patriarche font désormais sourire les jeunes, qui les regardent avec l'ennui d'un gamin face à une statue antique.

Le milieu est en train d'imploser sous les coups de boutoir d'une génération qui n'a que faire des traditions, des principes et même du respect des aînés. Un monde s'effondre. Place aux nouveaux écumeurs des mers qui vont employer des méthodes inédites et provoquer l'apparition d'une race de policiers plus coriaces.

HARO SUR LES MAGOTS

Le cinéma policier français ment. Il n'est pas le seul mais il ment. Par omission. Peu désireux de montrer la réalité du banditisme hexagonal, il braque ses caméras sur des sujets particuliers. Son but est de jouer avec les codes et les archétypes, non de faire office de simili-documentaires. Ainsi, la plupart des malfrats qui s'offrent aux regards des publics des salles obscures sont des voleurs. De plus ou moins haute voltige. À en croire le septième art, le territoire serait sillonné par des détrousseurs de tout acabit. Du sac à main de la vieille dame aux coffres de la Société générale, plus aucun bien n'est en sécurité.

Sur le terrain, le quotidien est autre. En ces années 1970 la drogue commence à faire son apparition – s'apprêtant à envahir les marchés internationaux et à bouleverser toutes les donnes. Pourtant, bien que déjà présent dans *Razzia sur la chnouf* (1955), le trafic de drogue n'est plus le vrai sujet d'aucun polar français. Alors qu'au même moment les Américains mettent les pieds dans le plat avec *French Connection*. À travers cette œuvre qui révolutionne le genre, William Friedkin met en évidence le fait que la marchandise qui arrive aux États-Unis a transité par la France – et par les environs de Marseille –, où la matière première a été transformée dans des laboratoires clandestins. Dès 1971, un agent du Narcotic Bureau dénonce le trafic dans la cité phocéenne. Quelques mois plus tard, un chalutier, le *Caprice du temps*, contenant 425 kilos d'héroïne, est arraisonné au large de la ville. Le trafic s'organise, et pour longtemps.

Chaque année, des quantités de plus en plus importantes de poudre blanche sont saisies dans l'Hexagone. Mais ce trafic inquiète modérément les autorités. La France n'est que terre de passage. On y consomme peu de drogue, en comparaison des statistiques américaines. C'est un épiphénomène. Qui ne tardera pas à prendre de l'ampleur. Les policiers ne sont ni motivés, ni formés pour chasser les trafiquants. Et le cinéma passe à côté du sujet.

Le plus souvent ne sont évoqués que de vagues consommateurs, jeunes gens à la dérive (*Comme un boomerang*, *Cran d'arrêt*, *Le Cercle rouge*...). Le trafic est présent dans *Un condé*, où le propriétaire d'une boîte de nuit est tué

pour avoir refusé de vendre de la drogue dans son établissement. Il est présent aussi dans *La Horse*, où il se heurte à l'entêtement paysan. Pas de quoi inquiéter le spectateur moyen. La chnouf reste une nébuleuse lointaine.

Dans les années 1970, ceux qui s'enrichissent grâce à la came – et ils accumulent des fortunes en un temps record – sont tous liés au gangstérisme américain. Ils appartiennent, en quelque sorte, à des multinationales pendant que les officines françaises continuent de vivre sur leurs acquis.

Depuis la fin de la guerre, les sources de revenus de la voyoucratie hexagonale sont de deux ordres : prostitution et racket. Une évidence qui file une grande claque au romantisme du bandit. Montrer sur les écrans des gars aux mines patibulaires expédier des donzelles sur le trottoir ou menacer d'honnêtes commerçants a fort peu de chance d'attirer les foules. Delon allant rançonner un épicier, Ventura relevant les compteurs au bois de Boulogne et balançant des corrections aux récalcitrantes, Gabin en patron de maison d'abattage, qui voudrait voir cela ? La pègre en serait humiliée, et le cinéma français honteux. Plus vendeur est de montrer des voleurs. D'où la multiplication de braqueurs et de casseurs. Les premiers crient et sortent leurs flingues pour arriver à leurs fins, les seconds travaillent dans le feutré et utilisent un appareillage high-tech. Les casseurs sont plus honorables que les braqueurs car ils ne font peur à personne et ne risquent pas de blesser ni même de maltraiter quelqu'un. De plus, ils s'en prennent aux riches et aux banques, donc rien de grave pour les économies du contribuable anonyme. Les vrais casseurs sont rares.

Le modèle de base du voleur est le perceur de coffres. Sorte d'artisan consciencieux qui débarque nuitamment avec son petit matériel dans l'unique intention d'ouvrir une porte blindée. Il prend soin de ne rien abîmer sur son passage et ne s'intéresse pas aux divers objets, parfois de prix, qui jalonnent son chemin. Le perceur de coffres est un chien en chasse, pas un dilettante. Il travaille sans décrocher les mâchoires, avec une concentration digne d'un neurochirurgien. De mémoire de voleur, on n'a jamais vu un perceur distiller des blagues en plein travail. Seul diffère le matériel. Cela va de la simple chignole, disponible dans n'importe quel magasin de bricolage, au bazar sophistiqué qui annonce les ordinateurs de demain. En ce domaine, Azad (Jean-Paul Belmondo) du *Casse* et Kuq (Paul Meurisse) du *Gitan* sont nettement mieux équipés que leurs confrères. Kuq opère avec un drôle d'engin muni d'un oscilloscope. Azad trimballe une sorte de valise magique qui lui permet tout à la fois de voir à l'intérieur d'une porte blindée, de tailler

une clef aux dimensions exactes de la serrure du coffre et de repérer une combinaison grâce au bruit. Félicitations aux ingénieurs, créateurs de ces petites merveilles. Rien ne semble pouvoir leur résister. Ce type d'outils reviendra à l'infini dans pratiquement tous les films de casses. On y verra des voleurs dotés d'appareils de plus en plus époustouflants d'efficacité, capables d'identifier n'importe quelle combinaison et de détourner les systèmes d'alarme.

Le Gitan, de José Giovanni, offre au passage un intéressant contraste entre les méthodes douces du perceur de coffres et les méthodes expéditives d'un braqueur de fourgons blindés (Alain Delon). L'un a besoin de doigté, l'autre d'audace. Tellement d'audace que cela bouscule les institutions. José Giovanni a prévu de filmer l'attaque d'un bureau de poste. Les PTT tiquent et refusent de lui accorder la moindre autorisation d'utiliser leurs locaux. Le réalisateur cherche un lieu d'apparence similaire et jette son dévolu sur... une école ! Dont la façade est transformée par les décorateurs.

De son côté aussi, Verneuil subit des modifications de lieu pour son *Casse*. Il est d'abord question de le tourner à Hambourg en plein hiver lors du déploiement de la très prisée foire aux Sexes. Verneuil l'immortalise finalement sous le soleil d'Athènes en l'absence de toute fête. La capitale n'est jamais citée durant la projection. Il s'agit d'une « ville quelconque de la Méditerranée »... De plus, au tout début du projet, le flic ripou se nomme Stork et le cinéaste pense à l'Américain Charles Bronson, qu'il a déjà dirigé dans *La Bataille de San Sebastian*. Revirement : il l'appelle Zacharia et le confie à l'Égyptien Omar Sharif.

Arsène Lupin n'étant jamais loin dès qu'il s'agit de voleurs, plus le casse est élégant, plus sympathique paraît son auteur. Un beau casse force l'admiration, pour ne pas dire le respect. Et le cinéma français n'en manque pas.

Depuis 1955, il s'est imposé comme une référence. Envie par ses homologues du monde entier, y compris à Hollywood ! Auparavant, les grands films sur les voleurs présentaient des braquages souvent assez rugueux. Tel *Quand la ville dort* de John Huston. Mais *Du rififi chez les hommes* de Jules Dassin offrit le casse d'une bijouterie de la rue de la Paix, non loin de la place Vendôme, à Paris. Un casse d'une trentaine de minutes, quasiment sans un mot. Un casse de légende. Plus qu'une prouesse inoubliable, un classique, un exemple. Qui mériterait d'être étudié dans les prisons et les officines pour malfaissants. D'ailleurs, les autorités mexicaines

finirent par interdire sa projection après avoir constaté que nombre de voleurs cinéphiles s'en inspiraient... avec succès ! Pour la première fois, Dassin centra tout un film sur l'exécution minutieuse d'un cambriolage. Avec succès, tant public que critique. À sa suite, les fomenteurs de gros coups au cinéma pullulèrent. *Du rififi chez les hommes* relança la mode des voleurs.

Tandis que les États-Unis reprenaient du poil de la bête (avec *L'Ultime Razzia*, notamment), la France continua de défendre son pré carré. Les années 1970 en fournissent de nouvelles preuves. Des casses de tous styles, forcément ingénieux, souvent réussis, mais pratiquement toujours suivis par une succession de malchances, histoire de préserver la bonne morale et de ne pas faire l'apologie du crime. Pour spectaculaires qu'ils soient, ces vols audacieux ne résistent pas à l'analyse. Même les spécialistes se prennent les pieds dans le tapis.

Et, en matière de spécialistes, on retrouve les sempiternels deux mêmes noms : Henri Verneuil et Jean-Pierre Melville.

En 1956, l'homme au Stetson ouvrit le feu avec *Bob, le flambeur*, où les protagonistes montent le vol du casino de Deauville. Tout y est détaillé, y compris les préparatifs, mais l'opération échoue, la faute à Bob, plus flambeur que voleur. Sept ans plus tard, l'Arménien sortit *Mélodie en sous-sol*, qui avait autrement plus d'allure du fait de la présence de Gabin et Delon. Encore un casino, mais à Cannes. L'un des voleurs passait par les gaines d'aération surplombant la salle de jeu. Ça, c'était du cinéma ! Le coup réussit mais les complices voient leur argent partir non pas en fumée mais en eau de boudin, ou presque. La scène finale montrant les billets s'échappant de deux sacs dans une piscine est entrée dans le panthéon cinématographique. Résultats : 700 000 entrées en France pour *Bob, le flambeur* ; 3 500 000 pour *Mélodie en sous-sol*. Il est des casinos qui rapportent plus que d'autres.

À la fin des années 1960, Melville et Verneuil affûtent leurs crayons pour peaufiner deux nouveaux vols. Ils doivent viser l'excellence car, entre-temps, les grands casses cinématographiques se sont multipliés (dont *Topkapi* et *L'Affaire Thomas Crown*). Chacun besogne de son côté. Les deux hommes ne risquant pas de se parler et encore moins d'échanger des idées. Pour *Le Cercle rouge*, Jean-Pierre imagine le casse nocturne d'une bijouterie de la place Vendôme. Bonne idée mais peu novatrice. Bien réalisée, comme on est en droit de s'y attendre d'un cinéaste de sa trempe. Au même moment, pour

Le Clan des Siciliens d'après un roman d'Auguste Le Breton – déjà auteur du roman *Du rififi chez les hommes* –, Henri met au point le braquage d'un avion de ligne. Cinématographiquement cela a plus d'impact.

Deux vols d'importance, deux modèles du genre.

Le Cercle rouge : le casse de la salle d'exposition de la bijouterie Mauboussin, située au premier étage d'un immeuble, paraît impossible.

« Les vitrines sont en glace anti-balles et servent de coffre-fort. Toutes les vitrines sont bloquées électriquement. Une clef dans le mur commande non seulement toutes les vitrines mais aussi les cellules photoélectriques qui interdisent l'accès en venant de la porte palière. Il n'est pas question d'arriver dans le hall par un autre chemin. »

Cerise sur le gâteau : la salle est surveillée par des caméras reliées à un poste de garde. Pour réussir ce coup, il faut un tireur d'élite capable de faire mouche (neutraliser la serrure commandant les alarmes) à 30 mètres. Il faut aussi des voleurs suffisamment souples pour enjamber la première cellule photoélectrique et passer en dessous de la seconde. Cellules qui, si elles avaient été placées l'une en dessous de l'autre, comme cela paraît logique, et non distantes de 1 mètre, auraient rendu le vol impossible. Et quitte à placer des alarmes, les responsables de la sécurité auraient pu en placer une aussi sur la fenêtre des toilettes, seul accès non protégé de toute la bijouterie. Par là qu'entrent les malfrats ! Pour le reste, Melville commet peu d'impairs et son casse (qui n'en est pas tout à fait un puisqu'un gardien est neutralisé) prête difficilement le flanc aux critiques.

Comparativement, *Le Clan des Siciliens* pêche en plusieurs endroits. La réussite du coup repose en grande partie sur la substitution d'Edward G. Evans, agent de la compagnie qui assure les bijoux. Il sera à bord de l'avion escorté par quatre diamantaires et trois convoyeurs. Roger Sartet doit prendre sa place. Conséquence : le clan Manalese commet un kidnapping, action qui paraît pourtant contraire à ses principes. Il faut vivre avec son temps... Sartet usurpe l'identité d'Evans, prend son passeport et se présente à sa place à l'hôtel Minerva. Le tour est joué.

Pas tout à fait. Comment sait-il que cet Evans n'a jamais mis les pieds à l'hôtel Minerva ? Qu'il ne connaît aucune des personnes accompagnant les bijoux et qu'il ne leur a même pas parlé au téléphone ? Plus inquiétant, le fait que le douanier qui rend les passeports omet de vérifier les photos. Auquel cas il se rendrait compte que celle de M. Evans ne correspond pas à l'homme qui tend la main pour récupérer le document officiel. D'autant que les noms

figurant sur les passeports devraient se trouver à l'intérieur et non à l'extérieur comme la scène semble l'indiquer. Par ailleurs, Mme Evans, inquiète de ne pas trouver son mari, monte dans l'avion et ne le voit pas. Forcément. Elle n'a pas la présence d'esprit de s'enquérir auprès de l'une des personnes présentes si M. Evans est dans le secteur (il pourrait être aux toilettes ou en train de fricoter avec une hôtesse, voire les deux !) et quitte le DC8 sans demander son reste.

En réalité, ces incohérences – qui reposent plus sur un facteur humain que technique – ne sont pas la première préoccupation d'Henri Verneuil. Homme d'images, il veut impressionner le spectateur et concentre le gros de son énergie sur l'avion, son détournement, son atterrissage (sur une autoroute en construction selon le film).

Il ne ménage pas ses efforts et en vient presque à créer une vraie compagnie aérienne ! Désireux d'utiliser un authentique DC8 (et non une banale maquette d'avion comme le fera un certain Melville), il s'adresse à la plupart des compagnies en exercice. À l'instar des PTT, ces firmes se montrent réticentes. Refus unanime car aucune n'a envie de donner de mauvaises idées à des malfaiteurs. À force d'insister, Verneuil réussit à convaincre la firme UTA de lui louer un avion, à condition que son nom soit effacé au profit d'une compagnie fictive. Et Henri d'inventer la UOA ! « Je me suis retrouvé dans la peau d'un P-DG qui monte une société, expliquera-t-il. Nous avons dessiné des costumes pour les hôtesse, imaginé un sigle, commandé des bonbons au nom de notre nouvelle compagnie, fait repeindre l'avion. » Il demande à des ingénieurs de la Douglas Company de lui construire une réplique exacte d'un cockpit de DC8 dans les studios Saint-Maurice, et à un pilote chevronné de conseiller les acteurs dans tous les gestes qu'ils doivent exécuter, tout en vérifiant que chacun des cadrans porte les bonnes indications !

L'atterrissage a lieu non sur une autoroute en construction, ni même sur un bout de route prêté par les autorités américaines (celui-là ne sert que pour les prises de vues aériennes) mais sur... la base militaire de Châteauroux ! Il faut y dessiner des bandes blanches sur 400 mètres de piste afin de faire croire à une autoroute. Le DC8 décolle du Bourget avec, à son bord, Alain Delon et une grande partie des acteurs prévus. Mais non Jean Gabin qui, détestant l'avion, préfère venir par la route.

Verneuil entame très tôt des discussions avec les autorités américaines pour décrocher l'autorisation de survoler, et de filmer, Manhattan à basse altitude. Trois mois de démarches pour quelques secondes d'images à l'écran. C'est cela aussi, le goût de l'authentique.

Deux gros coups à gros succès pour les deux réalisateurs. Mais la palme de l'originalité revient à Verneuil. Attaquer un avion est moins fréquent et plus impressionnant qu'une bijouterie, qui relève du déjà-vu. *Le Clan des Siciliens* appartient résolument aux années 1970 alors que *Le Cercle rouge*, qui lui est pourtant postérieur (de dix mois), ressemble à un produit des années 1960.

Agacé, et le mot est faible, Melville rumine sa vengeance. Puisque son rival a placé son action dans un avion, lui la placera dans... un train ! Il aurait pu penser au paquebot¹ mais il affectionne les trains. Un super-casse, un morceau d'anthologie. On en parlera encore quarante ans plus tard, espère-t-il. Ainsi, deux ans après *Le Cercle rouge*, se construit *Un flic*.

Il s'agit d'intercepter une « marchandise » (qui se révélera être de la drogue) à bord du Paris-Lyon. Trois hommes sont sur le coup. Qu'il faut impérativement réussir avant la frontière espagnole. Simon (Richard Crenna) a repéré une longue ligne droite de 65 kilomètres sur laquelle le train ralentira en raison de travaux. Il calcule que le vol doit être effectué en vingt minutes chrono. Touché par le génie, il ajoute : « Quand la marchandise sera à nous, ce seront ceux-là mêmes à qui nous l'aurons volée qui viendront la racheter. Aucune plainte ne sera déposée et il n'y aura aucun policier à nos trousses. » Admirable.

Pour parvenir à ses fins, Simon doit accéder au train en marche à partir d'un hélicoptère. Une fois dans le wagon, il changera de vêtements, dépouillera le possesseur des deux mallettes et repartira par la voie des airs. Tout ça sent la cascade à couper le souffle. Le tout filmé en temps réel et sans paroles. De quoi enfoncer à jamais le film de Jules Dassin.

Entre la volonté affichée sur le papier et le résultat sur l'écran, il y a un monde. Et même un gouffre. Pour une raison qu'il ne prendra jamais soin de dévoiler, Melville ne filme pas un vrai train mais une maquette à peine digne d'un Ed Wood lobotomisé. Son hélicoptère n'est qu'un jouet pendant lamentablement au bout d'une ficelle. Tout cela est tellement mal fagoté que le spectateur a l'impression que le train roule à 10 à l'heure. Pas une seule seconde, il ne peut croire à ce casse idiot. Au mieux, il en ricane, au pire, il en pleure de désespoir... À l'en croire, Alain Delon (qui joue le rôle-titre du flic) est le premier à alerter le cinéaste sur cette accumulation de bévues : « Vous

vous souvenez de ce hold-up en temps réel avec un petit train électrique, confia-t-il. Je lui disais : “Ça ne passe pas, Jean-Pierre.” “Mais si, mon coco.” “Mais non, ça crève les yeux que c’est une maquette !” Il n’a rien voulu entendre et il l’a reconnu trop tard. Il a beaucoup souffert du flop du film. » Melville se fourvoie du début à la fin. Le critique Louis Chauvet a beau jeu de parler du « hold-up le plus lent et le plus languissant du siècle ».

D’autant plus languissant que, hormis les foireuses allées et venues depuis et vers l’hélicoptère, l’action est cruellement absente. Et les erreurs, colossales. Pourquoi Simon ne monte-t-il tout simplement pas dans le train à Paris ou à Bordeaux ? Il n’est pas soupçonné par la police et n’a aucune raison de se compliquer la vie en passant par le ciel. De plus, il éprouve le besoin de se changer pour traverser 3 mètres de couloir d’un wagon désert (à l’exception d’un vieux British). Il aurait très bien pu officier dans sa blouse, même sale, ou, mieux, travailler en costume s’il était monté dans le train comme un banal passager. Donc, cet homme pour qui chaque minute compte perd un temps fou à entrer puis sortir du train par les airs puis à se changer et se rechanger. Sur les vingt minutes que dure ce casse, près de la moitié se déroule dans les toilettes ! Simon est plus souvent en train de se recoiffer que de passer à l’action.

Henri Verneuil, qui a sorti *Le Casse* en octobre 1971, exactement un an avant *Un flic*, doit bien s’amuser. Au jeu des « cerveaux » de gros coups, il sort largement gagnant. Lui aussi propose un casse en temps réel et sans paroles. D’une facture un peu plus classique puisqu’il s’agit de dérober des diamants contenus dans le coffre d’une villa. Dans son souci de trop bien faire, ou plutôt de tout montrer, Verneuil commet quelques écarts... anodins face aux bourdes de Melville.

On peut reprocher à Azad (donc à Verneuil) sa trop grande méticulosité : il note sur une plaque de verre un numéro parfaitement visible, même à l’envers ; il tire un trait sur une page contenant des colonnes de chiffres alors que son doigt suivant la ligne aurait suffi. Mais en matière de casse on n’est jamais trop prudent et mieux vaut être tatillon que pressé. La réussite du vol prouve qu’Azad a raison. D’autant que, contrairement à Simon, il n’est pas pressé.

Sa principale gaffe est d’avoir mal garé sa voiture. On ne place jamais son moyen de fuir face au lieu du vol. Principe élémentaire qu’il aurait dû respecter. Surtout quand il n’y a aucun autre véhicule dans la rue et que le

rouge de la Fiat brille comme un diamant en plein soleil. Mais si Azad ne s'était pas trompé de la sorte, il n'y aurait pas de film puisque toute l'intrigue repose là-dessus !

Quatre films, quatre vols conçus par les deux réalisateurs phares du polar français et soutenus par des piliers du vedettariat.

Lino Ventura, parce que incarnant le flic du *Clan des Siciliens*, ne peut légitimement participer au détournement d'avion. Il se rattrape grâce à Claude Lelouch en commettant dans *La Bonne Année* le premier « casse psychologique ». C'est ainsi qu'il est présenté. Alors qu'il ne s'agit que d'une arnaque à la confiance. L'escroc s'arrange pour se retrouver seul avec le bijoutier après l'heure de fermeture. Il le menace d'une arme et fait main basse sur les bijoux. Malheureusement pour lui, il ne sait pas que la porte du sas et celle du coffre ne doivent surtout pas être ouvertes en même temps durant plus de deux minutes. Lacune quelque peu étrange car, pour le reste, il est très bien renseigné. Des informations qu'il ne peut pas posséder à la suite d'observations, même accrues. Il sait que le sas protégeant le coffre est bloqué par une porte à barreaux et non une porte blindée. Sinon le vol serait voué à l'échec puisque impossibilité matérielle de menacer le bijoutier. Il sait aussi que celui-ci n'acceptera pas un chèque en cette heure tardive mais préférera du liquide. Il sait tout cela. Bravo. Mais il ne sait pas l'essentiel (les deux portes) et cela l'expédie en prison.

Ces minimes erreurs n'empêchent pas le pourtant archi-méticuleux Stanley Kubrick d'apprécier *La Bonne Année*. Plus du fait de son ambiance générale que de son casse. Lors des préparatifs d'*Eyes Wide Shut* il montrera le film de Lelouch à Tom Cruise.

Il est aussi question d'un « gros coup » dans *La Course du lièvre à travers les champs* de René Clément. Il ne s'agit pas véritablement d'un hold-up puisque les truands qui entrent nuitamment dans un poste de police américain ne cherchent pas une marchandise mais un individu. Cela s'apparente donc à un kidnapping, pas même une évasion. Opération rendue d'autant plus complexe (et quelque peu incompréhensible) par le fait que ledit individu est décédé et que, finalement, ils ne vont chercher personne ! Mais ils y vont quand même. Ces singuliers voleurs pénètrent au 19^e étage de la tour de la police à partir d'un parking situé dans l'immeuble en face. Comment ? À l'aide d'une échelle de camion de pompiers tendue dans le vide ! Trouvaille originale qui, mieux exploitée, aurait pu donner naissance à une belle séquence. Hélas, René Clément bâcle ce passage, comme il bâcle le reste de

son film. Le scénario, pourtant signé Sébastien Japrisot, s'englué dans la lourdeur et tourne au pensum. Ainsi que l'écrit avec humour Marcel Martin dans *Les Lettres françaises* : « *La Course du lièvre à travers les champs* ne vaut pas un pet de lapin. »

Coup toujours dans *La Part des lions* de Jean Larriaga. Hold-up traditionnel. À l'ancienne. Comme dans un western, les voleurs déboulent (déguisés) dans une banque et braquent leurs armes. Deux surveillent clients et employés pendant que deux autres descendent dans la salle des coffres. Le coffre central, qui paraît incassable, s'ouvre sous la dextérité d'un expert (Robert Hossein).

Tout cela en apparence très banal et même un peu bancal (le vigile, planqué dans une salle et censé tout surveiller à l'aide de caméras, ne sert strictement à rien !). Pourtant ce braquage est issu de l'imagination fertile d'un amateur. Un écrivain (Charles Aznavour) connu et reconnu qui vient de décrocher le (fictif) prix Honoré de Balzac pour son œuvre *Les Enfants de la guerre*. Non seulement il est client de la banque mais elle est implantée juste en face de chez lui. D'ailleurs, il surveille le vol depuis son appartement, ce qui ne lui est guère utile parce qu'il ne peut entrer en contact avec les braqueurs. Son idée « géniale » est de glisser deux comparses parmi les clients. Ils sont abattus d'entrée de jeu, ce qui est censé terroriser le reste des otages. Efficace. Hélas, un inévitable grain de sable vient mettre à mal cette belle mécanique : un photographe prend un cliché d'un des braqueurs au moment de sa sortie, idée que l'on retrouve dans *Quand la ville s'éveille* de Pierre Grasset où un journaliste photographie une sanglante attaque de fourgon blindé.

Ce qui est, finalement, dénoncé dans ce film est que l'amateurisme ne paie pas. Un vol doit être imaginé et exécuté par des professionnels. Car l'écrivain, croyant bien faire, amène la police jusqu'à la planque des malfrats. Ce qui lui vaut cette amère réflexion de la part du chef de bande (Raymond Pellegrin) : « Il s'est fait avoir comme un gamin. » L'homme de plume sera quand même le seul à sortir vivant, mais blessé, de l'assaut donné par les flics. Comme souvent en ces années 1970, la police ne fait pas dans la dentelle et tire à vue. Sempiternel *remake* de fort Chabrol.

Pas d'amateur, donc, chez les voyous. Chasse gardée. Un écrivain ne peut s'improviser gangster. Pourtant, comme le remarque un commissaire divisionnaire, l'inverse s'est, hélas, trop souvent produit. Combien de malfrats, bandits, voleurs, repris de justice, taulards ont investi sans vergogne

la littérature ? « Les truands deviennent intellectuels, mon cher... Il y en a même qui écrivent leurs mémoires. Et on les édite. Et ça marche. D'ailleurs, il va bientôt falloir laisser tomber les bars de Pigalle pour les cafés littéraires. »

Le pont entre les deux mondes n'est ouvert que dans un sens. Possible de passer du voyou à auteur mais non l'inverse. De là à conclure que le métier d'écrivain est un métier facile...

Dans *Les Caïds* de Robert Enrico, les voleurs menés par Weiss (Michel Constantin) doivent dérober le contenu du (petit) coffre personnel (n° 806) d'un particulier, situé dans une banque. Ils utilisent des méthodes de plus en plus en vogue dans la voyoucratie. Plutôt que d'élaborer un casse aussi ingénieux qu'audacieux, ils prennent la famille du directeur de banque en otage et se font remettre les clefs de l'établissement. Prise d'otages et kidnapping ont le vent en poupe.

Coup sans éclat et indigne de grands professionnels. Trop facile même car le trio néglige des détails importants et déclenche le signal d'alarme. Deux des membres se retrouvent coincés à l'intérieur de la banque, le troisième devient la cible de policiers qui n'hésitent pas à se servir de leurs armes. En dépit de sa durée, le casse des *Caïds* peut difficilement être classé parmi les références du genre.

Restent les bonnes vieilles attaques à main armée. Celle du *Juge Fayard* d'Yves Boisset, par exemple. Un fourgon blindé qui pourrait transporter jusqu'à 1 milliard d'anciens francs (il ne contiendra finalement « que » 850 millions). Fin du vol élégant, voici l'opération militaire. Le chef de gang est un ancien parachutiste ayant sévi en Indochine, en Algérie et au Katanga et s'étant fourvoyé du côté de l'OAS. L'attaque a lieu de jour dans un tunnel. Les voleurs utilisent des grenades et provoquent des accidents pour bloquer la circulation, faisant fi des éventuels blessés. La porte du fourgon est « ouverte » à l'aide d'un... bazooka ! Pour couvrir leur fuite, ces peu commodes tirent à l'arme de guerre sur les gardiens. Bien préparés, ils s'échappent grâce à une série d'échafaudages, gagnent la route surplombant le tunnel où ils s'engouffrent dans des camionnettes EDF. Conclusion d'un commissaire dépêché sur place : « 850 millions en quatre minutes, sans faille, sans bavure : une opération de commando. »

Très efficace sur le plan cinématographique.

Les militaires ou assimilés prennent petit à petit le pas sur les as de la cambriole. Vittorio Manalese a montré le mauvais exemple en détournant un avion de ligne. À sa suite, les armes deviennent plus souvent les auxiliaires des voleurs que les pinces-monseigneur et autres passe-partout. Les monte-en-l'air appartiennent à une époque révolue. Traînent encore de-ci de-là des figneurs ciselant des casses d'exception mais ils sont de plus en plus supplantés par des audacieux sanguinaires. À quoi bon perdre son temps à percer un coffre quand une roquette fait le même travail en moins d'une seconde ? Dans *Les Caïds*, les voleurs investissent la banque armés de mitraillettes et de grenades alors qu'ils ne sont censés rencontrer aucune résistance (c'est un casse, non une attaque à main armée !). Dans *Le Juge Fayard*, ils tirent sur tout ce qui les gêne. Méthodes modernes, dit-on.

Au milieu de cette débauche de violence les protagonistes des *Égouts du paradis* de José Giovanni se détachent comme des taches blanches dans une marée noire. Eux agissent sans armes, ni haine ni violence. Ils ne menacent personne, ne tirent aucun coup de feu, creusent un tunnel et raflent un magot colossal. Ils sont les auteurs du fameux casse de Nice.

¹. Les Américains y ont déjà pensé avec *Le Hold-up du siècle* (*Assault on a Queen*), où Frank Sinatra s'attaque au *Queen Mary*.

MADE IN USA

« **J'**admire le cinéma américain, affirme Alain Corneau. Tant les grands classiques que le cinéma américain contemporain. Le cinéma américain est le seul actuellement, à de très rares exceptions près, à apporter quelque chose de réellement novateur au niveau de la forme. Les grandes leçons qu'il nous donne c'est que, de [Raoul] Walsh à [Don] Siegel, il y a d'abord des histoires et ensuite, en conséquence, un témoignage irremplaçable sur la vie américaine. »

À tort, le cinéma français s'est toujours montré jaloux de son homologue américain. Un peu comme le joueur de pétanque à casquette face au surfeur des plages californiennes. Bien que le polar français puisse s'enorgueillir de quelques fleurons, il ne s'est jamais remis d'une certaine suprématie de son homologue d'outre-Atlantique qui a développé le « film noir », introduit d'authentiques scènes d'action dans un genre prédisposé pour cela et imposé des œuvres devenues des modèles. Surtout, Hollywood sait créer une ambiance.

« Il faudrait évoquer un autre problème, souligne Yves Boisset : lorsqu'on voit un type en chapeau mou traverser la 5^e Avenue, on se dit qu'il va vraiment lui arriver quelque chose de passionnant. Par contre, voir un bougre déambuler en duffle-coat sur le boulevard Haussmann, c'est beaucoup moins palpitant ! Cinq flics en casquette entourés de bouches d'égout qui fument, c'est intéressant ; cinq saouards en képi, avec une petite moustache et le ceinturon de travers, qui descendent d'un car Citroën, ce n'est pas générateur d'un romanescque à couper le souffle. C'est peut-être idiot, mais cela constitue un vrai problème à résoudre dès qu'il s'agit de filmer ce genre de scènes. Lorsqu'on tourne un assaut de policiers français, il est bien difficile d'éviter le comique ! »

Ce qu'agrée Lino Ventura lorsqu'il constate : « Les Américains disposent d'atouts que nous n'avons pas. Quand vous voyez arriver une Cadillac sous la pluie, toutes sirènes dehors, avec quatorze lanternes rouges et douze bleues, et à l'intérieur il y a une "bête" – c'est le capitaine –, des galons comme ça sur les épaules et son flingue à la hanche... Vous voyez le tableau ?... Nous,

qu'est-ce qu'on a chez nous ? Deux minus dans une 4L !... En France, si on fait un film policier, qu'est-ce qu'on peut faire ? On ne peut pas échapper au "pin-pon, pin-pon" de la petite 4L qui arrive ventre à terre². Les agents qui vont se tenir le képi de la main gauche et le bâton de la main droite pour courir !... Je veux dire que cela a souvent un côté opérette à Mogador. Les bagnoles américaines, leurs avertisseurs, les flics en manteau de cuir, les lunettes cerclées d'or, les cartouchières ; ça a quand même une autre gueule ! »

Du rififi chez les hommes et *Touchez pas au grisbi* ont été copiés dans le monde entier – y compris à Hollywood – mais, depuis, les Ricains ont réagi. Au lieu de les combattre, la France tente de s'en faire des alliés. Douce illusion.

Le complexe d'infériorité grandit durant les années 1970. Les Américains modernisent un sacré coup leur arsenal en proposant, entre autres, *French Connection*, *Chinatown*, *L'Inspecteur Harry*, *Guet-apens*, *L'Arnaque*, *Les Nuits rouges de Harlem (Shaft)*, *Les Chiens de paille*, *Klute*, *Marathon Man*, *Gloria*, *Les flics ne dorment pas la nuit* et, bien entendu, *Le Parrain*. La lutte s'annonce inégale. Pour éviter l'affrontement, la France tente de pactiser, voire de sympathiser. D'une part, en expédiant des ambassadeurs de bonne volonté de l'autre côté de l'Atlantique, d'autre part, en conviant des enfants de l'oncle Sam à venir œuvrer dans l'Hexagone. Le développement de l'aviation favorise les échanges internationaux et les rapprochements cinématographiques. L'entente franco-américaine passe par le septième art. Ou, du moins, essaie.

Les acteurs français s'étalent dans une sorte de catalogue dans lequel les firmes californiennes sont invitées à puiser. La « qualité française » est reconnue dans le monde entier, signe d'élégance, de charme et d'efficacité.

Alain Delon retrouve Burt Lancaster, son partenaire du *Guépard*, dans *Scorpio*, polar de Michael Winner. Lancaster-Delon, bien des réalisateurs français ont l'œil mouillé à l'idée de réunir une telle tête d'affiche. Ce duo est-il vendeur ? Pas autant qu'on pourrait le penser. En France, tout au moins. Avec à peine plus de 1 million d'entrées, *Scorpio* fait moins que *Traitement de choc*, sorti la même année, qui compte aussi Delon mais sans Lancaster (à la place, les spectateurs ont droit à Annie Girardot)... Lino Ventura aussi part jouer en terre américaine, mais sous l'égide du cinéma italien ! Le producteur Dino De Laurentiis, qui a un pied sur chaque continent, l'invite à incarner un chef gangster dans *Cosa Nostra* – où Lino se retrouve face à Charles Bronson

– et un curé dans *Les Durs*. Marcel Bozzuffi, l'un des meilleurs seconds rôles du cinéma français, ajoute *French Connection* à son tableau de chasse. Quant à Jean-Paul Belmondo, peu à l'aise avec la langue de Shakespeare, il repousse toutes les offres en provenance d'Amérique.

Les comédiennes font partie des voyages. Elles symbolisent le charme enivrant de la femme française. Catherine Deneuve se retrouve dans *La Cité des dangers* de Robert Aldrich et la fraîchement starifiée Isabelle Adjani dans *Driver* de Walter Hill. Elles n'ont, hélas, pas grand-chose à y faire dans des rôles quasi décoratifs. La première est la fiancée prostituée d'un flic (Burt Reynolds), la deuxième la complice malgré elle d'un truand (Ryan O'Neal). Est-il nécessaire de franchir l'Atlantique pour se retrouver dans de tels rôles ? Les deux dames font rapidement chemin inverse.

Pendant ce temps, l'idée de placer un acteur américain dans un film français fait son chemin. Comme si cela donnait à un produit manufacturé en France des allures grandioses. Même s'il est beaucoup plus facile pour Hollywood de se payer des grands noms français que l'inverse, il s'agit moins de viser le public américain – tâche quasi impossible – que de faire rêver le public français. Les célébrités françaises sont au mieux des vedettes, les célébrités américaines sont des stars. Ça change la donne. On en fantasme. Plus dans les bureaux lambrissés des producteurs que dans les chaumières cévenoles.

Humphrey Bogart, à lui seul symbole de tout le polar américain, ayant eu la mauvaise idée de défunter, on évoque d'autres noms. On délire parce que le cinéma est l'un des derniers endroits où on peut encore le faire. On s'imagine importer des poids lourds de la trempe de John Wayne, Robert Mitchum, Burt Lancaster, Kirk Douglas, Marlon Brando, Steve McQueen, Paul Newman, Robert Redford... Des noms qui font rêver les cinéastes aux yeux braqués sur le Nouveau Monde. Rêve peu accessible. Ces messieurs de Hollywood sont chers, très chers. Leur seule présence risque de faire exploser les budgets français. De plus, la plupart du temps, l'Hexagone n'a que des rôles secondaires à leur proposer. Au mieux, ils partagent l'affiche avec une gloire locale. Or la star est peu partageuse. Confortablement installées dans leurs villas californiennes, les célébrités américaines ne voient guère l'intérêt d'aller traîner leurs guêtres dans un cinéma policier un peu trop franchouillard à leur goût.

Bilan : les Français fantasment sur les acteurs américains mais ne peuvent convaincre le haut du panier. Ils se rabattent sur des moins connus, des espèces de mercenaires internationaux vendus aux plus offrants. Le cinéma

italien en profite déjà à travers ses westerns spaghettis, le polar français s'y met. D'où la présence d'acteurs que le public sait avoir vus dans des films américains sans forcément se souvenir de leurs patronymes.

Exception de taille, et de poids : Orson Welles. Claude Chabrol parvient à le prendre dans ses rets pour sa *Décade prodigieuse*, œuvre policière aux allures ésotériques. Dans le même mouvement, il attrape aussi Anthony Perkins, à jamais auréolé de son personnage de *Psychose*. Orson Welles, ce n'est pas rien. C'est même du très lourd. Plus en tant que réalisateur qu'en tant qu'acteur. *Citizen Kane*, *La Dame de Shanghai* et *La Soif du mal* ont forcément marqué tous les amateurs cinéphiles. Sans oublier *Le Troisième Homme* où, officiellement, il n'était que comédien. Pourtant, depuis la fin des années 1950, Welles a rejoint la cohorte des mercenaires, traînant sa silhouette de plus en plus imposante dans des productions cosmopolites. La France l'a déjà accueilli à l'occasion de *La Fayette* et de *Paris brûle-t-il ?* mais Orson s'est aussi compromis dans des films d'aventure du style *L'Étoile du Sud* et *Les Tartares* qui n'ajoutent rien à sa légende. Il a même été appointé par le cinéma russe (*Waterloo*) et le cinéma yougoslave (*La Bataille de la Neretva*). Difficile de faire plus aventurier que lui. Mais Orson Welles reste Orson Welles. Un monument. Que le public français n'a guère envie de visiter. *La Décade prodigieuse* est un échec. Non imputable à Orson.

Comment diriger le réalisateur de *Citizen Kane* ? En lui tenant tête, répondra Chabrol qui illustrera ses propos par cette anecdote : « Il a quand même voulu me tester le premier jour. Je me doutais qu'il préparait quelque chose et j'étais aux aguets. Nous avons commencé à éclairer, et j'avais placé la caméra. Il a écouté mes indications et, au bout d'un moment, a déclaré : "Non, je ne crois pas que je pourrai faire ça." Je me suis aperçu que ses indications à lui nous obligeaient à modifier entièrement les éclairages. Je suis resté calme et lui ai dit : "Très bien, Orson, mais tu peux aller te reposer car nous ne t'appellerons pas avant une demi-heure." Il est parti et j'ai dit à Rabier [chef opérateur] de ne rien changer. Finalement, il est revenu et m'a dit : "J'ai changé d'avis. Tu avais raison, il vaut mieux faire comme tu avais prévu." J'ai répondu : "Effectivement, j'ai pensé que tu t'étais trompé et je n'ai touché à rien." À partir de là, nous rapports furent extrêmement cordiaux. J'étais fier de l'avoir couillonné et lui était finalement heureux de voir que j'avais réussi à déjouer son stratagème. »

La présence de Welles aurait dû transcender *La Décade prodigieuse*. Il n'en est rien. De l'aveu même de Chabrol, c'est une œuvre ratée. D'abord parce qu'il n'est jamais parvenu à se dépatouiller d'un scénario emberlificoté, ensuite parce qu'à ses yeux Marlène Jobert ne pouvait convenir au premier rôle féminin. Claude aurait préféré Catherine Deneuve mais elle n'était pas libre aux mêmes dates que Welles. Le réalisateur de *La Soif du mal*, l'un des plus puissants polars du septième art, a manqué son rendez-vous avec le cinéma policier français.

Pour le reste, ce dernier convie des gueules plus que des célébrités. L'une des plus prisées du moment est celle de Charles Bronson. Depuis le brillantissime *Il était une fois dans l'Ouest* de Sergio Leone, tout le monde en Europe se l'arrache. Avec sa carrure de M. Muscles, sa démarche de léopard prêt à bondir, sa moustache en croc et son sourire aussi rare qu'énigmatique, il est à la fois attachant et inquiétant. Depuis quelques années, il partage son temps entre la France et l'Italie. Sa cote grimpe en même temps que ses cachets et ses exigences. Dans ce combat à la surenchère, seul René Clément réussit à l'avoir. Pour *Le Passager de la pluie*, où Bronson est remarquable dans un jeu du chat et de la souris avec Marlène Jobert.

Clément, qui cherche un acteur américain, suit les conseils d'Alain Delon en contactant Bronson. Les deux acteurs viennent de tourner ensemble *Adieu l'ami* et Delon reste admiratif de la présence animale de son partenaire. Seulement, convaincre l'ours Bronson de sortir de sa tanière relève de l'exploit. Il commence par refuser le script. Sans l'avoir lu. Uniquement parce que signé Sébastien Japrisot avec qui Charles ne s'est pas bien entendu sur le plateau d'*Adieu l'ami*. Une seule personne peut le faire revenir sur sa décision : sa femme, Jill Ireland. Elle consent à lire le scénario, qu'elle trouve excellent. Quelques semaines plus tard, le couple s'installe sur la presqu'île de Giens (Var), où ont lieu les prises de vues.

L'une des exigences de Bronson est que son épouse ait un petit rôle dans le film. On lui offre celui de la meilleure amie de l'héroïne qui l'abreuve de conseils qu'elle ne suit pas. La présence de Jill à ses côtés atténue le côté bourru de l'acteur. Il préfère toujours se tenir à l'écart plutôt que de se mêler à l'équipe. René Clément, qui connaît bien les stars américaines pour en avoir dirigé plus d'une (notamment pour *Paris brûle-t-il ?*), réussit à l'amadouer.

« Je me souviens de Bronson débarquant de l'avion, racontera le metteur en scène, dans un pays qu'il ne connaissait pas, méfiant vis-à-vis de la région. Il avait apporté une niche pour son chien. Puis, il est devenu reconnaissant. Le

rôle que je lui proposais était intéressant, c'était une sorte de performance. À la fin du film, il m'a fait des cadeaux pour me remercier. »

Marlène Jobert, principal rôle féminin, confirmera : « Charlie, comme on le surnommait sur le tournage, était un acteur un peu sauvage, qui observait tout en silence, d'un regard très particulier, inoubliable. Ses yeux de chat, à peine ouverts et perçants, vous scrutaient avec un tel magnétisme... Quelle personnalité fascinante ! Il ne parlait pas un mot de français. Le premier jour, il m'a beaucoup impressionnée par la sobriété de son jeu. Dans la vie, il était proche de son personnage cinématographique : un peu ours, en apparence, très mystérieux, mais profondément sympathique et généreux. »

Si beaucoup d'acteurs américains invités en France doivent se contenter de rôles d'arrière-plan, voire de silhouettes, tel n'est pas le cas de Bronson dans *Le Passager de la pluie*. L'histoire reste concentrée sur Mellie – diminutif de Mélancolie –, agressée par un inconnu récemment arrivé par l'autobus, mais c'est Harry Dobbs qui mène l'enquête. À sa manière puisqu'il sème le trouble dans l'esprit de la jeune femme.

Bronson n'apparaît qu'après vingt-six minutes de projection et sa présence modifie la donne. Loin d'éclaircir le mystère, il ne fait que l'épaissir. En réalité, il profite de la découverte par la police de deux cadavres presque au même moment et dans un même périmètre pour mélanger deux enquêtes. La mission de Dobbs n'est point d'identifier l'agresseur de Mellie mais de récupérer 60 000 dollars appartenant au gouvernement américain. Charles Bronson remplit son cahier des charges personnel dans le sens où il se montre torse nu (comme dans la plupart de ses films) et participe à une bagarre (extrait le plus diffusé à la télévision lors de la promotion du *Passager de la pluie*). À l'écran, la voix de l'acteur sera doublée par celle du réalisateur John Berry.

Au vu de sa réputation, tout le monde peut craindre que Bronson cause des soucis. Non, c'est Marlène Jobert qui perturbe René Clément. Il ne l'a pas vraiment choisie puisqu'elle lui a été imposée par Sébastien Japrisot. Il la fait travailler durement, lui demandant de suivre ses indications au cordeau. Après une semaine de tension, il consent à relâcher son emprise et l'ambiance générale s'en trouve améliorée.

Le jeu félin de Bronson apporte un plus considérable. Le succès est au rendez-vous : premier polar au box-office de l'année 1970, devant *Borsalino* et *Le Cercle rouge*. L'Américain se retrouve propulsé parmi les acteurs

favoris des Français. Le score du *Passager de la pluie* justifie à lui seul la présence d'acteurs d'outre-Atlantique dans le polar français tout au long de la décennie.

Tout le monde ne disposant pas des arguments ni du budget de René Clément, les réalisateurs se tournent vers des seconds rôles un peu oubliés. Tel Sterling Hayden, qui ne fut jamais une star et dont bien peu en France se souviennent qu'il fut au générique de *Quand la ville dort*, *L'Ultime Razzia*, *Johnny Guitare*, *Dr Folamour* et une ribambelle de polars d'excellente facture. Cette grande gueule se trouve sur le déclin depuis sa collaboration avec la commission antiaméricaine du sénateur McCarthy, lors de la tristement célèbre chasse aux sorcières. Hayden apparaît dans *Le Saut de l'ange* d'Yves Boisset qui restera son unique expérience française. Il n'a pas grand-chose à faire et ne paraît pas passionné par son rôle. Sa présence se justifie par l'intrusion dans l'intrigue d'un flic américain. Logique. Mais ladite intrigue tourne autour d'une vengeance personnelle assumée par un Français. Le Ricain compte les points jusqu'à la séquence finale. L'occasion pour ce zélé fonctionnaire de prouver son respect de la loi puisqu'il abat son ami (Jean Yanne), coupable d'avoir transgressé le code.

Dans la même lignée se distingue Robert Ryan que les amateurs de westerns connaissent tant il a joué des rôles de méchants. Comme Bronson, comme Hayden, il a une gueule. Dont Clément, encore lui, hérite pour *La Course du lièvre à travers les champs*. Ryan y joue un gangster, vétéran du braquage. L'un des derniers rôles pour cet acteur qui décédera l'année suivante. Ryan apporte-t-il un plus à cette production française ? Pas si sûr.

Ce film offre une particularité. Un rôle secondaire est interprété par l'Américain Aldo Ray, qui récite son dialogue en français. Avec un accent à couper au couteau. Ailleurs, tous les acteurs américains sont doublés. De deux manières : avec un accent, pour rappeler leurs origines, ou sans aucun accent comme s'ils avaient grandi à Paname. Devant la caméra, certains jouent dans leur langue maternelle, d'autres font l'effort de dire les phrases françaises (même s'ils sont doublés par la suite), d'autres, enfin, font n'importe quoi. Robert Ryan ne comprend pas une broque à son texte. René Clément lui demande de baragouiner ce qu'il veut à condition que son intervention ait la même durée que le dialogue prévu.

Rod Steiger pourrait avoir l'impact de Charles Bronson. Lui aussi a été découvert en Europe grâce à Sergio Leone, dans *Il était une fois la révolution*. Hélas, dans ce film, la vraie révélation fut James Coburn, non

Steiger. À l'occasion des *Innocents aux mains sales*, Claude Chabrol découvre un comédien fort peu malléable et fort peu agréable.

Le réalisateur s'est pourtant bien entendu avec Orson Welles mais ne sympathise pas, mais alors pas du tout avec ce Steiger. Il n'est pas le seul. Romy Schneider, vraie vedette du film, le prend en grippe. Cela tourne à l'insulte. Tandis que Rod la traite avec mépris de « star européenne », Romy le qualifie de « vieux cochon ». Une telle animosité n'étonne pas ceux qui connaissent le parcours de l'Américain. À chaque film, il semble prendre un malin plaisir à se faire haïr de toutes les personnes avec lesquelles il travaille. Même Sergio Leone dut refréner ses envies de le virer du tournage d'*Il était une fois la révolution*.

Steiger personnifie tout le mauvais côté d'un comédien formé à l'Actors Studio. De cette formation, il n'a gardé que les défauts, les tics et même les grimaces. De surcroît, totalement imperméable à la moindre suggestion. Il exige d'être toujours dans le champ de la caméra et ne peut imaginer que le spectateur l'entende sans le voir.

Steiger est d'autant plus agacé de se retrouver face à Chabrol qu'il sait que celui-ci lui préfère Peter Finch. Hélas, Finch s'est désisté au dernier moment. En désespoir de cause, la production a engagé le premier Anglo-Saxon disponible. C'est Rod Steiger. Pour prouver qu'il est un grand acteur, il figole les détails. Avant même d'avoir parlé de son personnage avec le réalisateur, il lui impose un costume de marin, avec casquette et perruque. Uniquement parce qu'il a lu que l'histoire se déroulait en bord de mer. Chabrol n'ose pas lui souligner le ridicule de son accoutrement, sous peine de voir Steiger repartir par le premier avion. Car, en guise de bord de mer, il s'agit de Saint-Tropez, non d'un petit port breton.

Comme, par ailleurs, le cinéaste ne partage pas le point de vue de Romy Schneider sur le sens du film – elle voit une tragédie là où lui voit une caricature de polar –, Chabrol sait son film voué à l'échec. Il ne se trompe pas. Montrer Romy en train de bronzer nue dans un jardin ne suffit pas à attirer les foules...

L'excellent Roy Scheider, remarqué par le grand public depuis *French Connection*, se retrouve au générique de *L'Attentat*, en France, et d'*Un homme est mort*, aux États-Unis – qui sortent à trois mois d'intervalle. Il n'a pas encore atteint la renommée mondiale que lui offriront, coup sur coup, *Les Dents de la mer* et *Marathon Man*. Sa façon de jouer apporte une indéniable touche américaine. Contrairement à Steiger, il trouve le ton juste sans avoir

recours à l'artillerie lourde. Dans *L'Attentat* d'Yves Boisset, Roy croise une autre Américaine, habituée des plateaux français depuis *À bout de souffle*, Jean Seberg.

Pour *Un flic*, Jean-Pierre Melville emploie Richard Crenna. Bon acteur mais pratiquement inconnu en France, hormis de quelques passionnés de télévision à la mémoire solide – la plupart des séries auxquelles il a participé restant inédites dans l'Hexagone. Au cinéma, seul *La Canonnière du Yang-Tsé*, où il a un rôle secondaire, peut éveiller des souvenirs. En aucun cas sa présence ne saurait avoir le moindre impact commercial. À se demander pourquoi Melville a jeté son dévolu sur lui. Il a lui aussi une gueule, mais beaucoup moins marquante que celle d'Hayden, Ryan et consorts. Pas l'animalité d'un Bronson ni la dangerosité d'un Hayden. Trop lisse. Son passage en France est éclair. Au moins pourra-t-il se vanter auprès de ses compatriotes d'avoir été dirigé par Melville et d'avoir été l'amant (cinématographique) de Catherine Deneuve.

En guise de gueule, mieux vaut encore Henry Silva. Le Lee Van Cleef du pauvre. Celui à qui on ne fait appel que pour boucher les trous de films à petit budget. Sa présence dans *Les Hommes* est due au prix jugé exorbitant réclamé par Jack Palance, autre gueule, premier pressenti. Silva n'est pas très cher. Normal, il n'est pas très connu. Sa silhouette longiligne et son faciès en lame de couteau ont traversé moult films mais de manière fugace. En général, il profère quelques menaces avant de se faire étendre par le héros de service. Seule sa prestation dans *La Revanche du Sicilien* a marqué les esprits, mais qui a vu ce film en France ? D'autant qu'il remonte à 1964. Silva a au moins le mérite de porter son emploi sur sa figure. Avec lui dans les parages, le spectateur sait que les choses vont forcément mal se passer. Une pointe de sadisme à craindre ou à espérer. Henry Silva apparaît dans *Les Hommes* de Daniel Vigne et *L'Insolent* de Jean-Claude Roy, deux productions sorties dans le premier trimestre 1973.

Pour Vigne, il est un chef qui double ses partenaires au cœur d'une banale histoire de gangsters sur fond de trafic de cigarettes. Rôle secondaire. Par contre, pour Roy, il tient seul la tête d'affiche et apparaît premier au générique, cas rare dans le cinéma français. Ancien déserteur, récemment évadé de la prison de la Santé, cet « insolent » (son surnom) prépare l'attaque d'un fourgon blindé. Volontairement, il n'engage que des truands de petite envergure. Le coup a lieu sur une route de campagne. Le fourgon, qui n'a pas l'air si blindé que ça, est éperonné et vidé de son chargement tandis que deux

motards d'escorte mordent la poussière. En réalité, il s'agit d'une fausse attaque, un leurre construit dans le seul but de tromper un bandit français (André Pousse) qui assiste à l'assaut non loin de là. Le film ne joue pas sur l'américanisation de Silva (qui n'a aucun d'accent), parfaitement intégré à la pègre hexagonale. Parier sur lui s'avère un mauvais calcul car les deux films sont des échecs commerciaux. Aucune importance pour Silva qui continuera de traîner sa silhouette dans d'autres films et téléfilms et reviendra tardivement au polar français en s'opposant à Belmondo dans *Le Marginal*.

Plus amusante car plus étonnante, la présence de John Garko dans *Un condé*. Acteur peu connu. Quelques férus du cinéma italien, polars et westerns, ainsi que des assidus de *Don Camillo en Russie*, peuvent l'identifier. John Garko n'est pas américain mais italien. Se faisant appeler aussi Gianni Garko (son véritable patronyme est Giovanni Garcovich), il n'a jamais vraiment accédé au vedettariat. *Idem* avec Tony Kendall de *Flic ou voyou*, lui aussi italien (vrai nom : Luciano Stella).

Dans cet échange international, les actrices américaines sont moins demandées. Ce qui pourrait laisser sous-entendre qu'en la matière le cinéma français est déjà suffisamment bien fourni. Certes, Angie Dickinson dans *Un homme est mort* et *L'Homme en colère*, certes, Jean Seberg. Plus Mimsy Farmer dans *La Traque* (qui considérera bien des années plus tard qu'il s'agit de son meilleur rôle) et dans *Les Suspects*. Dans ces deux films, elle est tuée par des autochtones. Certes aussi, Sydne Rome, native de l'Ohio, mais qui a fait quasiment toute sa carrière d'actrice en Europe. À la demande insistante de la Fox, elle apparaît, charmante, dans *Il faut vivre dangereusement*. Le réalisateur apprécie sa plastique mais moins sa ponctualité car Sydne met un point d'honneur à arriver systématiquement avec deux heures de retard.

Les Français aiment inviter les Américains à jouer des truands ou des personnages un peu louches mais très peu de flics. Aucun film ne présente la collaboration étroite entre un policier français et son homologue américain. Ce qui aurait permis des comparaisons de styles et de méthodes d'investigation. Le Sterling Hayden du *Saut de l'ange* ne fait pas grand-chose... Aucun film français, s'entend, car Hollywood n'hésite pas à franchir le pas avec *French Connection 2*, dans lequel Popeye Doyle (Gene Hackman) se retrouve à Marseille, où il est cornaqué par un flic local (Bernard Fresson). Aurait-on plus de culot outre-Atlantique ? Ou plus d'imagination ?

Toutes ces tentatives d'importation de produits étrangers fournissent la preuve que, hormis Bronson, les acteurs américains ne font pas vendre. Le cinéma français va devoir apprendre à s'en passer.

Mais il ne peut se passer de l'Amérique. Rien que son évocation provoque une profusion d'étincelles. Des décors, des ambiances. Que ce soit dans les villes ou les campagnes. L'Amérique, c'est le parfum de l'aventure, l'effluve du danger. Là-bas, tout y est *bigger than life*. Alors, les cinéastes français se creusent la cervelle pour trouver un moyen d'aller filmer dans le Nouveau Monde. Des scènes qu'ils pourraient situer dans l'Hexagone ou dans les pays limitrophes trouvent un nouvel éclat sous la lumière américaine.

Toutefois, les conditions de travail à Hollywood se révèlent drastiques. Les puissants syndicats des techniciens imposent des équipes peu compatibles avec la maigreur des budgets français. Pour les contourner, les réalisateurs français privilégient le Canada. Choix d'autant plus judicieux que ce pays parle, dans toute une partie, français et propose des facilités tant techniques que financières pour des tournages étrangers. Pourquoi s'en priver ?

Alain Corneau, qui connaît le polar américain sur le bout du doigt, situe la dernière partie de *La Menace* au Canada. À la différence de ses confrères, Corneau opte pour la région de Vancouver, de l'autre côté du pays, et non celle de Québec. Tournage au nord du mont Garibaldi, le long de la rivière Lillooet. Choix qui ne doit rien au hasard puisque ces lieux sont historiquement liés à la ruée vers l'or. De plus on y trouve une réserve indienne et des villages perdus qui font directement référence au western (mais que Corneau ne montre pas à l'écran).

Travailler dans cette partie du Canada, c'est travailler selon les normes américaines. Avec ses obligations et ses contraintes. Le réalisateur français est obligé d'engager une équipe technique locale, en plus de la sienne. Une centaine de personnes qui œuvrent à un rythme de sénateur. Trop lent pour le nerveux Corneau. Il place cette main-d'œuvre locale sur le côté, tout en la payant (en liquide), et fonce avec ses Français. Il est heureux : il tourne son film dans un décor à l'américaine. Un rêve de cinéphile qui se concrétise.

Pour la dernière partie d'*À nous deux*, Claude Lelouch entraîne ses héros, Jacques Dutronc et Catherine Deneuve, au Canada qui devient plus que jamais terre d'accueil. Terre de transit aussi puisque les protagonistes visent les États-Unis.

Alors qu'il rêve de tourner à New York, Claude Pinoteau place Lino Ventura dans une ville qu'il ne connaît pas, Montréal, dans *L'Homme en colère* (initialement intitulé *Le Labyrinthe*). Chance : tous les Canadiens y parlent un français sans la moindre trace d'accent. Adieu, le côté couleur locale qui risque de faire sourire alors que le héros se démène en pleine tragédie – il est à la recherche de son fils mystérieusement disparu. À aucun moment, la justification du Canada n'est dévoilée. De beaux décors, c'est tout. Déjà pas si mal. En fait, l'important est un pays hors d'Europe puisque le thème central est l'enquête d'un homme loin de ses terres. Cela aurait pu être la Papouasie ou la Mongolie intérieure, mais aurait surgi la barrière des langues. Un pays lointain où l'on parle français paraît idéal. L'Afrique, c'est bien, mais le Canada, c'est mieux, car c'est américain. Donc, c'est retrouver l'univers du pur polar.

Romain Dupré (Ventura) débarque, donc, pour identifier le cadavre de son fils. Double surprise : il ne savait pas que son rejeton se trouvait de l'autre côté de l'Atlantique et... ce n'est pas son corps ! Dans une ville où il ne dispose d'aucun contact, Dupré part à la recherche de ce fils perdu. L'occasion pour le spectateur français de découvrir quelques rues de Montréal.

Afin de renforcer l'aspect américain, Pinoteau fait appel à une actrice hollywoodienne. Pas une star mais une « déjà-vue » dans pas mal de films, dont *Rio Bravo* où elle ensorcelait John Wayne : Angie Dickinson. Qui parle aussi sans accent vu qu'elle est doublée (par Jacqueline Porel). Donald Pleasence, habitué des films fantastiques, vient jouer quelques scènes.

Claude Chabrol effectue également le voyage vers la « belle province » à l'occasion des *Liens de sang*. Il prône même l'américanisation totale puisqu'au lieu d'exporter un produit français (Ventura ou Trintignant chez ses confrères), il opte pour un acteur du cru, Donald Sutherland, né au Canada mais faisant carrière aux États-Unis. Sutherland connu et reconnu pour son rôle de chirurgien peu orthodoxe dans *MASH*, *Les Liens de sang* a donc l'apparence d'une enquête américaine. L'apparence seulement.

Le sujet est tiré d'un roman de l'excellent Ed McBain. Originellement, l'action se situait dans la cité fictive d'Isola, aux fortes ressemblances avec New York. Chabrol la replace à Montréal. Pourquoi pas ? Son flic devient américain mais emploie des méthodes classiques. Les mêmes qu'un policier français ou allemand. Il enquête avec minutie sur le meurtre d'une jeune fille de 17 ans. Steve Carella (Sutherland) finira par identifier le coupable.

Sorte de produit hybride, *Les Liens de sang* ne convainc ni les fans de polars américains, ni les amateurs de polars français. L'américanisation à tous crins semble une mauvaise idée. Demande-t-on aux cinéastes de Hollywood de faire des films français ?

Or, ce Carella est présent dans un autre polar français, *Sans mobile apparent*, tiré lui aussi d'un livre d'Ed McBain. Cette fois, le réalisateur, Philippe Labro, préfère tout « franciser ». Il installe son histoire et ses caméras à Nice. Sous le soleil de la Côte d'Azur, Carella (Jean-Louis Trintignant) enquête sur une série de meurtres. Actes gratuits ou reliés entre eux ?... *Sans mobile apparent* n'a plus rien d'américain et attire plus de 1,2 million de spectateurs en France. Peut-être une leçon à tirer pour Chabrol.

Comme ses confrères, René Clément situe toute sa *Course du lièvre à travers les champs* au Canada. Mais lui privilégie la campagne, même si l'on voit brièvement Montréal. Au bout du compte, le produit n'a rien d'un film américain. Il s'inspire beaucoup plus du western spaghetti. Les images du train en début de projection paraissent calquées sur *Il était une fois dans l'Ouest* avec, en fond sonore, une flûte à la place de l'harmonica. Comme Leone, Clément cherche à filmer la lenteur. Mais chez Sergio, celle-ci ne sert pas à cacher le vide du scénario.

De rares élus ont droit de tourner sur les arpentés de l'oncle Sam. Pour *La Saignée*, film à petit budget, Claude Mulot vole quelques belles scènes dans les rues de New York. On y voit un Français (Bruno Pradal) courir à perdre haleine. Ce petit mangeur de grenouilles fuyant au milieu des buildings américains peut être interprété comme un symbole. Il est au moins un contraste puisque le reste du film se déroule au bord d'une plage normande.

Le grand vainqueur des années 1970, le seul à pouvoir tourner l'intégralité de son film à Los Angeles, se nomme Jacques Deray. En réalité, il se trouve sur place pour un autre projet qui tarde à se concrétiser. Peu désireux de regagner la France sans rapporter la moindre image, il concocte un scénario avec Jean-Claude Carrière, fait venir Jean-Louis Trintignant et met en scène *Un homme est mort*, sorte de longue chasse à l'homme dans les rues de la ville.

Œuvrer sur place facilite l'engagement d'acteurs américains. Encore une fois, la production se heurte aux coûts des stars. Seules des personnalités de moindre envergure peuvent être embauchées : la pulpeuse Ann-Margret, la sculpturale Angie Dickinson (sept ans avant *L'Homme en colère*) et Roy Scheider. « Quand je me promène avec Ann-Margret, écrira Deray, je suis

comme un gamin découvrant le cinéma pour la première fois. Et si je dîne en tête à tête avec Angie Dickinson, mon regard se trouble. Je la vois en guêpière, collant noir et talons hauts. Œil de velours et jambes gainées de soie, comme dans *Rio Bravo*. »

Pour diriger ce petit monde, il apprend l'anglais. *Un homme est mort* est la première production totalement française filmée à Hollywood. Elle devient vite un objet de curiosité. Steve McQueen, Ryan O'Neal, Jack Nicholson, Barbra Streisand et beaucoup d'autres viennent faire un tour sur le plateau... et s'attardent pour savourer la cuisine française de la cantine. Jane Fonda en profite pour rappeler qu'elle est une ardente militante et prodiguer quelques « conseils » politiques.

Deray s'est entouré d'une équipe technique américaine. Pas le choix, puisque tels sont les règlements en vigueur aux États-Unis. Comme Corneau, il aime travailler « léger », avec peu de gens et peu de matériel. Léger ? Un mot qui n'a pas cours à Hollywood ! Il se retrouve devant 15 énormes camions qui contiennent le matériel mais aussi les loges, les toilettes, la cafétéria. Un véritable convoi qu'il est difficile de bouger. Un jour, Deray compte filmer un plan panoramique. Pour y parvenir, toute l'infrastructure doit disparaître pour ne pas se retrouver à l'image. Déplacer ces 15 camions et leur trouver des places aux alentours prend plusieurs heures !

Une telle lourdeur plombe le plan de travail et met en péril le budget du film. On perd du temps, donc de l'argent. Même quand il veut faire vite, Deray ne peut pas. Ainsi décide-t-il de s'adresser directement aux figurants pour leur indiquer leurs déplacements. Un assistant américain lui tombe sur le râble en lui rappelant que c'est son job. Le réalisateur n'a le droit de ne parler qu'aux comédiens. S'il parle à un figurant, celui-ci devient *ipso facto* un acteur... et son cachet doit être revu en conséquence !

Les ouvriers locaux ne partagent pas forcément l'enthousiasme de la petite unité française – réalisateur, producteur, scénariste, acteur. Lorsque Deray leur propose de participer aux festivités du 14 Juillet avec eux, ils acceptent tous. À condition d'être payés en heures supplémentaires.

Au final, Deray gardera un souvenir mitigé de son expérience américaine. Peu désireux de renouer avec les professionnels du cru, il refusera de réaliser *French Connection 2*... qui se tournera pourtant en France !

L'ayant déjà prouvé avec *Rififi à Tokyo*, Deray aime filmer les villes. À Los Angeles, il se régale et confère une vraie dimension américaine à son film, prenant plaisir à immortaliser les faubourgs et des endroits n'ayant pas

(encore) leurs équivalents en France. Au passage, il ne manque pas de mettre en valeur ces fameuses voitures américaines qui paraissent plus spacieuses que des paquebots.

Voitures qui, de manière générale, causent des tracasseries aux cinéastes français tant ils les trouvent photogéniques et même charismatiques dès qu'elles sont impliquées dans des poursuites.

À la veille de la décennie 1970 – en mars 1969 –, la France découvre *Bullitt*, qui doit beaucoup à son producteur et interprète principal, Steve McQueen. Ce diable d'homme, féru de sports mécaniques, a l'idée d'inclure une course-poursuite dans les rues de San Francisco. Et cela provoque des dégâts, beaucoup de dégâts. Pas tant sur le plan matériel – quoiqu'il y eût de la casse sur le tournage – que dans les esprits. La poursuite, supplantant la bagarre et la fusillade, devient un ingrédient incontournable du cinéma policier. William Friedkin le comprend vite et en inclut une de légende dans son *French Connection*. Le virus gagne l'ensemble de la planète. Les Anglais sont parmi les premiers atteints, comme le prouve *L'or se barre* et son génial ballet des Mini Morris. La France ne peut demeurer en reste.

Elle le peut d'autant moins que le plus grand spécialiste mondial de la cascade automobile est français : Rémy Julienne. L'auteur des séquences incroyables de *L'or se barre*. Il est du devoir national de ne pas laisser s'échapper un talent de cette envergure. La France a besoin de lui, le cinéma français a besoin de cascades.

Avant même la sortie de *French Connection*, Yves Boisset a compris cet état de fait. Il sait que le polar se trouve à un virage, le cas de le dire. Un virage en épingle à cheveux, même. Boisset intègre une poursuite de voitures dans *Cran d'arrêt*. Poursuite longue mais, finalement, peu spectaculaire, dont l'originalité est de se terminer sur un pont en construction – trouvaille réutilisée dans de nombreux films ! Un an plus tard, Boisset récidive avec une autre poursuite, moto contre voiture, dans *Le Saut de l'ange*.

En France, la cascade automobile a mauvaise réputation. Presque mauvais œil. Le 31 mai 1966 elle a coûté la vie au « prince des cascadeurs », Gil Delamare. Cet as des as, qui devint le complice et le coach de Belmondo avec *Cartouche* et *L'Homme de Rio*, devait exécuter un tête-à-queue au volant d'une Caravelle Renault décapotable. Une scène d'action du *Saint prend l'affût* dont la vedette était Jean Marais. Ce dernier a pour habitude d'exécuter lui-même la plupart de ses scènes d'action mais, s'estimant piètre conducteur, préfère laisser les cascades mécaniques à des spécialistes. Gil

Delamare en était un. Ce tête-à-queue constitue un exercice presque banal. Encore qu'en matière de cascade rien n'est jamais vraiment banal. Ce jour-là, Gil fut gêné par trois défauts : une voiture de série non renforcée, une portion d'autoroute neuve au bitume trop lisse, un cruel manque de temps de préparation. Malgré cela, il effectua le tête-à-queue à six reprises sans aucune anicroche. Du travail de pro. Perfectionniste, il réclama une dernière. Il ne croyait pas si bien dire. La Caravelle amorça son virage, les roues, soumises à trop d'efforts, cédèrent, le véhicule se retourna brusquement, entamant un tonneau mortel. Gil fut tué sur le coup... Son successeur désigné, Rémy Julienne, retiendra l'amère leçon et refusera toute cascade mal préparée. Comme il le répétera souvent : cascadeur mais pas casse-cou.

Pour *Le Casse*, Julienne et Henri Verneuil échafaudent une série d'exploits mécaniques. L'influence américaine est évidente et le réalisateur ne la renie pas.

« On sortait de *Bullitt*, alors j'ai fait venir Rémy Julienne à Athènes et je lui ai dit : "Rémy, ou je fais une poursuite comme on n'en a jamais fait, ou je n'en fais pas du tout parce qu'elle n'est pas vraiment indispensable à l'intrigue. Qu'a fait Steve McQueen dans *Bullitt* ? Il a profité des rues de San Francisco mais, si tu as bien regardé, tu as remarqué qu'il n'y a pas une seule voiture dans les rues pendant toute la poursuite. Alors, moi, je le fais, si tout ça se passe dans la circulation !" Nous avons loué des voitures et nous avons préparé la cascade. Mais tous les chauffeurs étaient prévenus et rien n'a pu être tourné parce qu'ils avaient peur. Comme ils savaient que les voitures allaient débouler, ils ralentissaient. Ce n'était donc plus une circulation normale. J'ai pris la décision de renvoyer tout le monde et de faire la poursuite dans la vraie circulation. J'ai pu le faire parce que nous avions un contrat avec la ville stipulant que nous pouvions utiliser les feux rouges à notre gré. J'ai donc dit : "On va bloquer la circulation avec des feux rouges et, quand nous serons prêts, nous allons tous les mettre au vert." Et Rémy Julienne s'est lancé là-dedans avec son assistant. C'est d'ailleurs la seule fois où Belmondo n'a pas participé à la cascade. Elle a vraiment été tournée dans des conditions réelles grâce au savoir-faire de Julienne et de son assistant. Je leur avais même demandé de prendre en sens contraire une rue à sens unique. Nous avons donc filmé ça avec les gens qui étaient affolés de voir ces deux dingues rouler comme ça. Mais tout avait été soigneusement répété, plan par plan. »

Le Casse est cofinancé par la firme américaine Columbia. Respectant son contrat, Verneuil expédie régulièrement les images de son travail à Hollywood. La réaction est enthousiaste : bravo pour les cascades ! Au point d'exiger de nouvelles séquences de la même veine. Verneuil, Belmondo et Julienne n'ont pas besoin d'être poussés beaucoup pour en rajouter. Le réalisateur français démontre qu'en ce domaine l'on peut damer le pion aux Américains. Et le public suit. Car la succession de cascades entre pour une large part dans le succès du *Casse*. Qui réussit à faire beaucoup mieux au box-office français que *Bullitt* !

Avec ce réalisateur et ce cascadeur, Belmondo récidive pour *Peur sur la ville* (dont l'affiche est, volontairement, un hommage à celle de *Bullitt*). Cette fois, outre une poursuite en voitures, le film propose un coup de force à l'aide d'un hélicoptère et une cascade sur le métro. Dans une œuvre 100 % française (l'action se passe à Paris), Verneuil atteint la dimension américaine ou, plutôt, s'affranchit de celle-ci. Hollywood saura s'en souvenir. Quelques années plus tard, Steve McQueen placera dans *Le Chasseur* une poursuite dans le métro fortement inspirée de celle de *Peur sur la ville*.

Autre amateur de sports mécaniques, Jean-Louis Trintignant se retrouve dans une voiture cernée par des motards pour les besoins de *L'Agression* de Gérard Pirès. Ce dernier sait de quoi il parle. Depuis toujours il fréquente les courses autos et motos. Il possède de nombreux contacts dans ces deux disciplines et sait s'en servir. D'ailleurs, il construit *L'Agression* comme une sorte de plaidoyer en faveur des motards. Ou comment combattre le délit de sale gueule qui leur colle au blouson.

Pirès propose à Rémy Julienne d'engager non pas des cascadeurs professionnels mais des pilotes chevronnés. Une bande de professionnels comptant parmi les meilleurs du moment réunis sous le vocable de « la bande de Maisons-Alfort ». Lui-même motard émérite, Rémy approuve. Les scènes d'action y gagnent en véracité. Les pros des deux-roues sont constamment à leur aise aux commandes de grosses cylindrées et multiplient les prouesses techniques. Ce qui ne va pas sans dégâts. Sept voitures de location subissent tellement de chocs qu'elles partent directement à la casse. Plus aucun loueur ne consent à fournir des véhicules... Les motos aussi sont soumises à rude épreuve. De même que leurs pilotes. Michel Rougerie heurte un obstacle et termine sa course dans un Abribus. Os du coude en morceaux. Rémy Julienne lui-même se casse le péroné le dernier jour de tournage.

Croire que ces fanas de vitesse se calment une fois les caméras à l'arrêt serait une colossale méprise. Ils improvisent des courses folles, voitures contre motos. Avec des pointes jusqu'à 170 sur la nationale autour d'Avignon. La Ferrari de Gérard Pirès a du mal à s'en remettre.

Trintignant reste dans l'univers automobile avec *Les Passagers* de Serge Leroy. Alors qu'il conduit son jeune beau-fils de Rome à Paris, il est pris en chasse par une mystérieuse camionnette noire. Le chauffeur anonyme (Bernard Fresson) tue un policier italien trop curieux et ne lâche pas sa proie. Cela donne lieu notamment à une course-poursuite dans la montagne. Le résultat fait penser à *Duel* de Steven Spielberg à cette différence près que l'agresseur a un motif : la jalousie l'a rendu fou au point de vouloir se venger de Nicole (Mireille Darc), la mère du gamin...

Alain Delon entre dans la partie. À moto. Dans *Le Gitan*, il participe à une poursuite auto contre moto.

Même un film à petit budget comme *Le Gang des otages* se doit d'avoir sa poursuite. *Idem* pour *La Part des lions*. La poursuite flic-gangster a pour cadre une forêt. Solidement exécutée et habilement filmée. Le seul moment fort de cette production, pour ne pas dire son seul attrait.

Présent aux États-Unis, haut lieu de la cascade automobile, Jacques Deray en inclut une dans *Un homme est mort*. Mauvaise surprise.

« Je tournais une scène de poursuite avec deux voitures, racontera-t-il. Elles passaient l'une après l'autre sur un petit pont qui devait les faire décoller de la route. Personne n'avait pu prévoir que la première perdrait de l'huile à cet endroit-là. La seconde roulait très vite quand le conducteur perdit le contrôle de l'auto en roulant sur l'huile. Au lieu de passer à quelques centimètres de la caméra, comme l'autre, elle fila droit dessus sans pouvoir s'arrêter et écrasa l'appareil. Le cadreur, qui avait l'œil dans le viseur, ne se rendit pas compte de la distance et fut sauvé *in extremis* par un membre de l'équipe. J'ai gardé cette scène dans le film car on a pu sauvegarder la pellicule, mais nous avons évité la catastrophe. Rien n'est jamais sans risque dans une scène d'action. »

Alain Corneau préfère les camions. Pas les fourgonnettes de l'épicier de Charenton-le-Pont mais des engins énormes qui sillonnent l'Amérique. À voir *La Menace*, le spectateur peut penser que tout est fait pour aboutir aux scènes finales où Henri Savin (Yves Montand) précipite un camion dans un ravin. Pas une coïncidence si, en France, ce Savin dirige une entreprise de poids lourds. Pour cette cascade spectaculaire, Corneau a des exigences : filmer le saut de l'ange d'un gros camion-citerne qui explose en vol ! Rien

que cela. Le numérique appartenant à la science-fiction, tout doit être 100 % réel. Trouver l'endroit, préparer le véhicule et tout calculer au millimètre. Rémy Julienne s'en charge. Il se charge aussi de la conduite du camion qu'il quitte à l'ultime seconde pour sauter dans un autre, plus léger, équipé d'un filet de réception. Il n'a droit qu'à un seul essai. C'est le bon ! Les publicitaires ne manquent pas d'exploiter à fond cet exploit en basant toute la promotion de *La Menace* sur lui. À croire que les camions sont omniprésents dans ce film ou que Montand y reprend son rôle du *Salaire de la peur*.

L'influence du cinéma américain se niche également dans les détails. Clint Eastwood fait des envieux en manipulant un Smith & Wesson 44 Magnum dans *L'Inspecteur Harry* et sa suite *Magnum Force*. Alain Corneau fait plus que s'en inspirer en prenant comme titre d'un de ses films une autre arme de poing : *Police Python 357* (colt 4 pouces). L'affiche montre Yves Montand allongé à terre tenant l'arme à bout de bras. Impressionnant. Bien entendu, l'acteur s'entraîne au tir et même au tir « instinctif ». Deux mois avec les moniteurs du Centre national de perfectionnement de la police, à Livry-Gargan. « Il a joué le jeu à tel point, rapportera Corneau, qu'il a lui-même "travaillé" l'étui de son Python pendant des semaines, pour l'avoir bien en main... Exactement comme le font les vrais professionnels. » Comme un pro, il leste également la poche de sa veste de clefs et ne quitte pratiquement pas son arme pendant tout le tournage, procédant lui-même à son nettoyage.

Une telle approche ne se fait pas sans hésitation. Montand est attiré par le rôle mais cette apologie des revolvers le gêne. Il s'en ouvre à son épouse, Simone Signoret, qui déteste les armes à feu. Elle voit les qualités du scénario, pousse Yves à l'accepter et sollicite le principal rôle féminin.

Signoret n'a pas tort. En dépit de tout le battage publicitaire, *Police Python 357* n'est pas un film de flingueur. L'inspecteur Ferrot (Montand) est peu comparable à l'inspecteur Harry qui dégaine à tout-va. L'intrigue du film lorgne d'ailleurs plus vers le cinéma italien (*Enquête sur un citoyen au-dessus de tout soupçon*) que sur son confrère américain.

Le goût des gros flingues gagne l'ensemble du polar français. Belmondo ne manque pas de s'en servir, que ce soit dans *Peur sur la ville*, *L'Alpagueur* (qui sort trois semaines avant *Police Python 357*) ou *Flic ou voyou*, Brasseur dans *La Guerre des polices*, etc. Cela change de l'arme de service traditionnelle des policiers français. Jean Yanne dans *Le Saut de l'ange* est contaminé. Son personnage est surnommé « le Cobra » en raison du pistolet à canon court qu'il porte constamment sur lui.

« Vous savez ce que c'est, ça ? Ça s'appelle un Cobra. Ça fait des trous larges comme des ronds de serviette. »

L'arme devient de plus en plus un argument publicitaire, à l'image du Smith & Wesson Model 14 que Belmondo brandit en gros plan sur l'affiche de *L'Alpagueur*.

Quant au pont bricolé entre le polar américain et le polar français, il peut être symbolisé par des images qui clôturent deux œuvres dissemblables. *La Menace* s'achève sur un plan du *Concorde*, alors fierté nationale, en plein vol. *À nous deux* se referme sur une vision des tours jumelles du World Trade Center se profilant au loin. Prémonitions ?

Les gangsters à l'ancienne ont eux aussi le regard tourné vers l'autre rivage de l'Atlantique. À la fin de *Borsalino and Co*, Roch Siffredi (Alain Delon) embarque pour l'Amérique tandis que sur l'écran s'affiche « À suivre »... À suivre même de très près.

2. Au cinéma, les policiers se déplacent plus souvent en R16 qu'en R4 !

LE SOUFFLE DE LA NOSTALGIE

Mai 68 étant passé par là, la France, mue par un élan de jeunesse, devrait avoir fait table rase de son passé. La France peut-être, mais son cinéma sûrement pas. Il se montre même un tantinet nostalgique. Du côté du polar, il aime à répéter, comme une douce chanson, « c'était mieux avant ». Avant, les voyous respectaient un code de l'honneur, s'entraidaient au moindre pépin, respectaient la veuve et l'orphelin. En face, les policiers accomplissaient leurs tâches avec méthode et détermination sans y glisser de sentiments personnels.

Selon des spécialistes en la matière, le code de l'honneur a disparu avec l'embourgeoisement des gangsters. On sait depuis le légendaire *Touchez pas au grisbi* de Jacques Becker que les gangsters aspirent à une vie paisible. L'aventure ne dure qu'un temps. Villa cossue, quotidien confortable, revenus réguliers, voilà leur rêve. Quitte à malmener les règles censées être les leurs. Ce que constate la clairvoyante Léa (Simone Signoret) dans *Comptes à rebours* : « Ah, les truands, ils sont bien devenus comme tout le monde... La vie facile les a gâtés, alors le sens de l'honneur, la morale... »

Tout était plus simple « avant » : frontières mieux définies, grandeurs de caractère mieux découpées.

C'était quand, « avant » ?

Sans remonter aux Apaches de *Casque d'or*, « avant », c'était surtout la période qui précédait la guerre – et un peu celle qui l'a suivie. Les années 1930. Celles des vrais gangsters, des mitraillettes à chargeur camembert et des voitures si peu aérodynamiques.

Dans cette veine, *Borsalino* s'impose comme le film le plus emblématique de la décennie. D'abord parce qu'il sort en mars 1970 et justifiera d'autres productions sur la même période ; ensuite parce qu'il réunit pour la première fois en haut de l'affiche Delon et Belmondo ; enfin parce que c'est un énorme succès.

Borsalino est une idée d'Alain Delon producteur : un film de gangsters à la mode américaine. Il se souvient trop bien des productions avec James Cagney, Humphrey Bogart, George Raft et consorts, de *Scarface* et de *L'Ennemi public*. Il sait aussi que la série *Les Incorruptibles*, qui raconte

l'affrontement entre Eliot Ness et la pègre de Chicago, cartonne à la télévision française. Que *Bonnie and Clyde*, sorti moins de deux ans plus tôt, est encore dans tous les esprits. Alain a envie de tout cela mais dans un cadre français. Pour ce faire, il dispose d'un livre, *Bandits à Marseille*, narrant le parcours de Paul Bonnaventure Carbone et François Spirito, célèbres figures de la pègre phocéenne des années 1930.

Delon connaît l'impact d'une belle tête d'affiche. Il l'a encore récemment testé avec *Adieu l'ami*, où il affrontait Charles Bronson. Sans parler du *Clan des Siciliens*. Belmondo-Delon, ça a de la gueule ! Et même une sacrée gueule si on les habille tous deux à la mode des années 1930. Dès le départ, Alain veut Jean-Paul comme coéquipier. « Depuis cinq ans, affirme-t-il, je voulais tourner avec Jean-Paul parce que c'est bien de faire tourner ensemble les deux plus grandes vedettes de leur génération. Si c'est de la prétention de dire ça ? Non. De la lucidité. »

Le scénario s'établit tant bien que mal, avec l'apport de Claude Sautet, et exploite à fond l'image des deux vedettes. Roch Siffredi et François Capella correspondent en tout point à ce que le public était en droit d'attendre de Delon et de Belmondo. François est plus immédiatement sympathique, parce que moins distant que son complice...

On ne sait pas grand-chose du passé de Capella. On devine qu'il vient de la rue, où il a souffert d'une enfance difficile puisqu'il déclare avoir attendu l'âge de 7 ans pour manger de la viande pour la première fois... On en sait un peu plus sur les premières années de Siffredi. D'origine italienne, il reste très attaché à sa mère. Laquelle vit dans une très modeste demeure et continue de travailler, signe qu'elle n'a pas dû connaître que des jours fastes. Roch a passé deux ans dans un bataillon disciplinaire en Tunisie... Ces deux hommes ont trouvé dans la délinquance un exutoire et une porte de sortie. Le premier a l'étoffe d'un chef de bande, le second l'envergure d'un chef de gang. On peut venir d'un même endroit, viser un même but sans adopter les mêmes attitudes.

La première présentation que le film fait de ces deux truands accentue leurs divergences. Roch Siffredi, qui sort de prison, affiche un air sérieux et menaçant. Il parle d'une voix ferme et d'autant plus inquiétante qu'elle paraît douce. Il n'a pas besoin de hausser le ton pour menacer. Ni même de bouger. Tout est dans l'attitude. Et le regard. C'est avec des gestes lents qu'il met calmement le feu à un bar... François Capella se révèle tout aussi menaçant mais a besoin de la puissance physique de son corps pour faire passer le

message. Quand il se retrouve face à Boccace, il lui pose la main sur l'épaule pour le ramener à une certaine docilité. À travers cette main passe toute son énergie.

Capella est plus un bélier (signe zodiacal de Belmondo) prêt à foncer dans tout, peu soucieux des risques. Le court passage le montrant en train de forcer un barrage formé par deux camions – alors que son ami lui dit « Ça ne passe pas » – est significatif. De même le fait que Capella donne le premier coup de poing, qui sonne le départ de la bagarre entre les deux hommes, dans les premières images.

Siffredi est un scorpion (signe de Delon) qui surgit là où on ne l'attend pas. Froid calculateur, il prépare ses coups. Les deux personnages, comme les deux acteurs, sont complémentaires.

Sur l'écran, les spectateurs retrouvent donc Belmondo et Delon tels qu'ils ont l'habitude de les voir. Rassurant. Deux des acteurs français les plus populaires du moment, Marseille, les années 1930, des scènes d'action, des politiciens véreux, *Borsalino* remplit à la virgule près son cahier des charges. Le metteur en scène revendique cette évidence, déclarant avant le tournage : « Belmondo, ce sera la bonhomie, la rondeur, la gentillesse, ce sera le jouisseur de la vie. Delon, ce sera la sécheresse, la froideur, l'homme qui voit plus loin, l'homme qui veut toujours plus de la vie. Je veux me servir de la mythologie de l'acteur Belmondo et de l'acteur Delon pour ce film qui sera fait comme une chronique romanesque, qui passera du rose au noir et qui se terminera par les ravages de la violence. »

L'intrigue repose sur des personnages ayant existé. Peu recommandables, car pendant la guerre Carbone et Spirito ne choisirent pas le bon camp. Lorsque les Allemands envahirent la cité phocéenne, il y aurait eu des « négociations » avec les deux caïds. Charge à eux de fournir hommes et matériel pour traquer juifs et Résistance, en échange d'une immunité totale. La pègre reçut même la consigne de surveiller la police locale, peu désireuse de plier sous le joug teuton. L'élégant Carbone périt en décembre 1942 dans un accident de train dû à un sabotage de la Résistance. Le trapu Spirito, après avoir cherché des cieux plus cléments du côté de l'Espagne et des États-Unis (d'où il fut extradé), finit ses jours comme « simple » restaurateur à Sausset-les-Pins, non loin de Marseille.

Dans la pègre marseillaise, on apprécie peu cette future évocation filmée d'un proche passé. Trop de mauvais souvenirs remués. Les plus irrités sont les frères de feu Carbone. Ils le font savoir. Après s'être procuré un scénario,

ils réagissent vivement, défendant une certaine image de leur parent : « On ne voit pas Paul négocier avec Canaris la reddition des sous-marins allemands, ni faisant partir Einstein, ou faire passer plus de 500 résistants en Espagne. On a oublié qu'il avait été condamné à mort par Laval et sa femme placée en résidence surveillée par les Allemands. » Carbone super-résistant !

En coulisse les rumeurs vont bon train. On dit que si le film se tourne à Marseille il pourrait être victime de divers « incidents ». *Idem* lors de sa sortie en salles. Des figurants pourraient ne pas jouer le jeu, des accidents sans gravité retarder les prises de vues, d'anachroniques objets modernes surgir dans le cadre, etc. Le réalisateur Jacques Deray reçoit des menaces anonymes. Alain Delon comprend le message et prend le taureau par les cornes. Il en appelle à l'arbitrage de la famille Guérini qui « tient » Marseille. Mais le problème n'est pas de son ressort. Pour le résoudre, Alain s'envole pour la Corse, vu que les Carbone sont originaires de Propriano. Voyage éclair d'où il revient avec un accord mais des changements significatifs. D'abord sur les noms des deux principaux protagonistes. *Exit* Carbone et Spirito (qui formaient également le titre du projet). On bricole à la hâte le patronyme de François Capella et on pique le nom du régisseur du film, Roch Siffredi. Changement de titre aussi. Après avoir envisagé *Marseille 1930*, Delon sort de son chapeau celui de *Borsalino*. Plus significatif : changement de scénario. Plus question de parler de la guerre ni de l'Occupation. Le film s'achève en 1933 par la mort d'un des héros dans les bras de son ami, presque comme dans une tragédie grecque.

Une fois ces problèmes réglés, le tournage se déroule sans heurts. Belmondo et Delon, qui s'estiment mutuellement, ne cherchent pas à se nuire et font confiance à Deray qui leur a promis d'équilibrer leurs rôles. Au quotidien, Alain a loué une maison près d'Aix-en-Provence qu'il regagne tous les soirs et où il reste chaque week-end tandis que Jean-Paul habite avec sa « troupe » dans un hôtel marseillais et profite des fins de semaine pour s'envoler pour Paris ou Londres, rejoindre Ursula Andress.

La sortie de *Borsalino* constitue l'un des événements cinématographiques du premier trimestre 1970. Pas seulement parce que c'est « la » grosse production française du moment (14 millions de francs) mais du fait que les deux vedettes se fâchent. Au cours d'une projection privée, Jean-Paul constate que le film débute par « Alain Delon présente ». Or, ce n'est pas ce qui est prévu dans le contrat, épluché par avocats et agents. Alain aurait dû se réfugier derrière le nom de sa firme : « Adel Productions présente ». On se

fait des réflexions désobligeantes par journaux interposés, on se boude, et Belmondo refuse d'assister à l'avant-première parisienne, qui a lieu le 19 mars (officiellement, il se trouve à Londres ce jour-là). *Borsalino* a-t-il du plomb dans l'aile ? Que nenni. Le public est au rendez-vous. Les deux acteurs attendront plus de vingt-cinq ans avant de refaire un film ensemble. Non produit par Delon.

Ce dernier se félicite à plus d'un titre du succès de ce film de gangsters des années 1930. Aussi décide-t-il d'en produire une suite. La mode n'a pas encore gangrené le cinéma français – ce sera la seule suite de la décennie, catégorie polar – et sa décision surprend. D'autant plus que Capella est mort à la fin du premier film. On pourrait imaginer ce que les Américains appellent un « prequel », une histoire se déroulant avant *Borsalino*, mais complication inutile puisque, pour un temps, Belmondo et Delon préfèrent s'observer de loin. *Borsalino and Co* se fera forcément sans Jean-Paul.

« Je pensais à ce film depuis le dernier tour de manivelle de *Borsalino*, affirme Alain, et avant même que je connaisse le succès public de cette production. Je sentais que l'on restait sur sa faim et qu'il fallait que le personnage joué par Belmondo soit vengé. J'ai dû attendre quatre ans que mon emploi du temps coïncide avec celui de Deray. »

Borsalino and Co est donc une suite. Qui débute par l'enterrement de Capella. Son ami Siffredi jure de venger son meurtre et se heurte au redoutable Volpone, qui compte des appuis politiques dans l'extrême droite parisienne et des accointances avec nazis et fascistes. Les années 1930 sont éminemment politiques. Le spectacle reste proche du film de gangsters avec règlements de comptes en tout genre. Ça défouraille, ça mitraille et ça expédie *ad patres*. Comme il n'est toujours pas question d'évoquer l'Occupation, le film s'arrête prudemment en 1937.

Cette production bénéficie du même budget que son prédécesseur, ce qui permet de réunir une cinquantaine de voitures d'époque et de sortir une locomotive Pacific 231 des réserves de la SNCF. La reconstitution dans Marseille se doit d'être précise, ce qui n'est pas toujours aisé.

« Il nous a souvent fallu éliminer les feux de signalisation, les antennes de télévision et dégager à la grue 200 véhicules avant de pouvoir commencer à travailler, explique Deray. Comme il n'existe plus un seul cheval à Marseille, j'ai dû les faire venir de Paris, accompagnés de gardes mobiles, pour reconstituer une scène d'émeute en 1936. »

Borsalino and Co sort en octobre 1974 et fait le tiers des entrées de *Borsalino*. Insatisfaisant. Il n'y aura pas de *Borsalino and Co-Co*.

N'en demeure pas moins que le premier opus relance le parfum de nostalgie des années 1930 qui survole le polar français. Belmondo succombe par deux fois à la tentation. Avec *Stavisky*, qui n'est pas vraiment un polar, même s'il met en scène un escroc de haute volée et des flics de basse extraction. Avec *La Scoumoune*, qui, en s'étalant sur douze années, débute avant la guerre pour se terminer après.

« Dans cette période de douze ans, explique son réalisateur José Giovanni, il y a l'avant-guerre, la guerre, l'Occupation, la Libération et cela correspond à une évolution permanente du milieu. Le cadre unique du film est celui de la pègre, un monde marginal avec ses lois et ses règles, dans lequel il n'y a pas de gens "honnêtes". Pas de police, non plus, sinon des apparitions épisodiques. Ce qui m'intéresse, c'est de raconter un personnage immuable alors que, autour de lui, tout se modifie : les gens, les techniques. Il ne bouge pas, utilise toujours les mêmes méthodes. Il est un héros hors du temps. »

Comme pour *Borsalino*, le héros de *La Scoumoune* est inspiré d'un véritable gangster, Antoine La Rocca (devenu Roberto Borgo à l'écran). Ce Napolitain débarqua tout jeune à Marseille. Le 20 mars 1923, pour venger un ami assassiné, il abattit les deux femmes des tueurs au Bar Pierre, établissement qu'elles tenaient rue Saint-Laurent à Marseille. Évitant les représailles, il partit pour Le Caire puis l'Amérique du Sud, notamment en Argentine. Surnommé « l'Excommunié », il affronta les souteneurs sud-américains, qu'il descendit par pelletées entières. De retour en France, il fut condamné à quinze ans de prison et sortit en 1946. Ne disposant plus d'aucun contact, il devint videur dans une boîte de Pigalle. Le 1^{er} septembre 1947, des tueurs venus d'Amérique du Sud lui logèrent pas moins de 14 balles dans le corps. « C'était un pistolero qui offrait ses services à qui les voulait, résuma Giovanni. Il avait été un caïd et ne se rendait pas compte des modifications de son environnement. » *La Scoumoune* démontre que les bandits doivent savoir évoluer et ne pas rester figés.

Les années 1930 ne sont pas seulement celles des gangsters et de la pègre. Y défraient la chronique bien d'autres événements intéressant la police au premier chef. Des crimes commis par des particuliers, parfois très particuliers. Ainsi ceux dont sont accusés la jeune Violette Nozière dans le

film de Claude Chabrol, et le trio infernal qui occit pour de viles raisons financières dans le film de Francis Girod. Deux productions inspirées de faits divers authentiques.

Tiré d'un roman de Georges Simenon, *La Veuve Couderc* a toute l'apparence de l'authentique mais reste une fiction. L'action se déroule en juin 1934 dans un petit village du val de Saône (Cheuge), c'est-à-dire loin de tout. Un village presque de carte postale avec ses écluses et ses péniches si chères à Simenon. « Si j'ai eu envie de faire *La Veuve Couderc*, expliquera Pierre Granier-Deferre, c'est parce que ça se passait au bord d'un canal, près d'une écluse, avec des péniches. J'avais envie de filmer des péniches à travers champs. »

Ici, les gangsters ne traînent jamais. Ici, la corruption n'a pas encore vérolé les élus. Cette vie à la campagne paraît bucolique en dépit d'un retard flagrant question progrès. Mais la carte postale va se craqueler de partout.

Inutile d'effectuer des recherches poussées pour constater que les indigènes détestent « l'étranger » sous toutes ses formes. Un brave citoyen – commandant des Croix-de-Feu ! – s'exclame : « Chasser la racaille hors de France est un devoir pour tous les Français. » On n'attend plus que le Maréchal pour le conforter dans ses dires.

Dans ce cadre débarque, venu de nulle part, Jean Lavigne (Alain Delon). Pas tout à fait de nulle part puisqu'il s'est évadé du bagne à l'aide de faux papiers. Il trouve refuge chez la bougonne veuve Couderc (Simone Signoret). Lavigne découvre bien vite qu'il aurait mieux fait de se cacher ailleurs. En ville, par exemple. Car dans ce village si paisible tout le monde surveille tout le monde. Des voisins, forcément bienveillants, remarquent la présence de ce nouveau venu et s'en inquiètent auprès des autorités locales. « Depuis qu'il est là, on n'est pas rassuré dans le village. »

De plus, Jean apprend de la bouche même de la veuve que sa vie n'a pas été un jardin de roses : « J'avais 14 ans quand je suis arrivée ici. Servante. Le père m'a violée et le fils m'a engrossée. Pour rien d'ailleurs parce que l'enfant n'a pas vécu. Après, j'ai soigné la mère, jusqu'à ce qu'elle meure. Puis, après, mon ivrogne de mari, jusqu'à ce que je devienne veuve. »

Zola n'est jamais loin.

Le mythe de la vie à la campagne en prend un rude coup. Il n'est pas le seul. Ceux qui estiment, non sans raison, que la police des années 1970 a jeté aux orties son code de déontologie feraient mieux de regarder en arrière. Pour procéder à l'arrestation de Lavigne, les officiels ne se contentent pas

d'expédier une escouade de gendarmes. Ils déploient des hordes de gardes mobiles. Même le préfet se déplace pour diriger les opérations. Peu rompus à l'art de la négociation et de la diplomatie, ces gens-là tirent sans discernement. Une balle perdue atteint la veuve Couderc.

C'est la nostalgie qui vole en éclats. Les années 1930 étaient période de violence et de tensions extrêmes au sein desquelles il ne faisait pas forcément bon vivre.

La Veuve Couderc repose aussi sur la rencontre, voire l'affrontement, entre Delon et Signoret. Ils avaient déjà failli jouer ensemble, notamment dans une adaptation de *Chéri* de Colette, mais c'est Granier-Deferre qui, le premier, forme le duo. Les deux comédiens sont réputés pour leurs positions politiques tranchées – et opposées ! – mais possèdent suffisamment de professionnalisme pour passer outre ces considérations. Dans son autobiographie, Simone écrira : « Je déteste les armes à feu, mes options et mes opinions sont totalement à l'opposé des siennes. Ses amis ne sont pas mes amis. Il est fou mais c'est un fou tendre qui prend des airs de dur, et c'est un fou généreux. On est heureux quand on travaille ensemble parce qu'on travaille bien ensemble. L'autre Delon, celui des chevaux de course et des grandes entreprises, je ne le connais pas. Mais je connais celui qui, pendant la pause, raconte comment on l'a forcé à se porter volontaire à 17 ans... »

Entre les fantastiques années 1930 et les désuètes années 1950 se situe... la guerre !

Claude Lelouch est pratiquement le seul à oser dévoiler les agissements de certains truands et policiers durant cette noire période. Le sujet est sensible tant il ravive des passions et complexe car, contrairement à ce que croit le grand public, les séparations entre le collaborationnisme et la Résistance ne furent jamais clairement tracées. Dans la police, autant que dans la voyoucratie, beaucoup louvoyèrent entre ces deux extrêmes soit par goût du lucre, soit pour protéger leurs arrières. Ce que suggère Lelouch.

Dans *Le Bon et les Méchants*, ses deux protagonistes majeurs sont un jeune truand, Jacques (Jacques Dutronc), récemment versé au banditisme, et un policier, Bruno (Bruno Cremer) à l'ambition dénuée de tout scrupule. Tous deux entament leur carrière peu avant le conflit mondial.

Parce que mécanicien, Jacques comprend vite la supériorité des nouvelles tractions avant de chez Citroën. Avec une telle voiture, il se fait fort de semer n'importe qui. Et le prouve en se lançant dans le braquage de bureaux de poste.

« Cette traction, ça va changer l’histoire du hold-up, moi, je te le dis ! »

Bruno, inspecteur qui ne répugne jamais à se servir de son arme, comprend où se situe son intérêt en épousant la fille d’un haut fonctionnaire.

Quand les Allemands s’installent à Paris, tout change. Lelouch montre bien la soudaine montée en puissance d’Henri Lafont (Jean-Pierre Kalfon) – de son vrai nom Chamberlin –, propulsé chef de la Gestapo française. Disposant de pleins pouvoirs pour arrêter juifs et résistants tout autant que pour piller la France. Il montre aussi ce Lafont faire son marché dans les prisons, c’est-à-dire y libérer des détenus de droit commun dans le but d’en faire ses auxiliaires. Sont ainsi évoqués les noms et surnoms de (Georges) Boucheseiche, Jo « le Corse », « le Mammouth » (Abel Danos) ainsi que Pierrot « le Fou » (Pierre Loutrel). Lelouch montre, enfin, la présence d’un autre policier, l’inspecteur Bonny (déjà présent dans *Stavisky*), sorte de tête pensante de ce groupe odieux. Ces deux chefs proposent la liberté et le fric, « deux choses que la Résistance ne peut vous offrir ».

Pour survivre, flics et voyous doivent faire un choix : prendre le maquis ou prendre les ordres auprès des collabos. Pour Bruno, la décision est vite arrêtée. Fonctionnaire zélé, il obéit à sa hiérarchie et se rend à Vichy où il prend du galon. De retour à Paris, il pratique le chantage, la menace et la torture, tout en étant à tu et à toi avec les officiers allemands. Ce policier-là peut difficilement passer pour un modèle de la Résistance. Quoique.

Pendant ce temps, Jacques évite de se mêler de ce qui ne le regarde pas et continue ses malhonnêtes activités loin des maquisards et des profiteurs. Cette neutralité n’a qu’un temps et s’arrête dans un train quand les Allemands viennent l’alpagner. Pour sauver sa peau, celles de son épouse et de son meilleur ami, il en appelle à l’assistance de Lafont. Ce qui l’oblige à plonger dans la collaboration. Avec lucidité.

La compagne de Jacques demande au truand Lafont :

« Et ça ne vous gêne pas d’arrêter des Français ?

– Mademoiselle, en temps de paix, ce sont les Français qui nous arrêtent. »

Maigre explication.

Jacques en sort très vite par une sorte de rébellion qui consiste à voler les œuvres d’art détournées par Lafont. Un peu contraint, il offre ses services à la Résistance, à laquelle il fournit de précieux renseignements. Claude Lelouch s’éloigne de la cause policière pour embrasser la cause de l’histoire.

« En fait, souligne la voix off de son film, ce qui fit la grande différence entre Hitler et ses prédécesseurs, c'est qu'il organisa sa guerre avec des antennes de voyous dans toute l'Europe, plus comme un grand patron de la Mafia que comme un homme d'État respectueux de certaines règles. »

Jacques finit décoré pour faits de Résistance. Mais il n'est pas le seul. Bruno aussi ! Au même moment et au même endroit. Suite à une dénonciation de sa femme, le flic félon s'est retrouvé emprisonné avec des résistants pur jus (qui, bizarrement, ne lui ont pas fait la peau !). Démonstration éclatante que, du point de vue des gendarmes comme des voleurs, les bons et les méchants étaient intimement liés.

Avant de se lancer dans *L'Horloger de Saint-Paul*, Bertrand Tavernier caressa l'idée de construire un film autour de Lafont et Bonny, donc sur la Gestapo française. Il y renonça quand il apprit que Raoul Coutard travaillait sur un projet similaire. Mais Coutard jeta l'éponge à son tour.

Dans *La Scoumoune*, José Giovanni évoque la période de la guerre mais sans entrer dans ses méandres. Et pour cause, son personnage, Robert Borgo, se trouve derrière les barreaux – condamné à vingt ans de travaux forcés – quand éclate le conflit. Comme d'autres, il fait une demande d'engagement dans l'armée, mais elle reste sans suite. De la guerre, Borgo ne voit que le changement de couleur des uniformes des gardiens, qui virent au vert-de-gris. Une fois les nazis repartis outre-Rhin, Borgo gagne sa liberté en se portant volontaire pour déminer les plages. Travail éminemment dangereux – et rigoureusement historique – où plus d'un y laisse la vie.

Quid des années d'après guerre ?

Moins nostalgiques. Plus dures. On s'y débarrasse de toute forme de romantisme.

Les Hommes, qui débute en septembre 1952, en fournit un exemple. Héritage des temps anciens, on y pratique encore le code d'honneur. Surtout chez certaines peuplades rétives au progrès : « Chez les Corses, le mépris, ça retombe sur toute la famille. Plus tard, vos enfants, ce seront toujours les enfants d'un lâche. »

Le film est une ode à l'île de Beauté incluant une encombrante scène de chants. D'une manière générale il reprend sans discernement codes et clichés marseillais et corses pour aboutir à une drôle de ratatouille.

Le code d'honneur est désormais assujéti à la dure loi des affaires. À la fin des *Hommes*, un gangster tue son meilleur ami de sang-froid car celui-ci est devenu incontrôlable. Il sera abattu à son tour peu après.

Ce code, s'il a jamais existé, disparaît dans les années 1970. Chacun règle ses comptes quand il veut, comme il veut. On en retrouve quelques bribes, aux accents obsolètes, dans diverses productions. « Tu peux même te conduire comme une salope, si ça peut te faire plaisir, mais tu ne riras pas des Orsini. » (*Le Saut de l'ange*.)

Les années d'immédiat après-guerre conservent le mérite d'un certain folklore. Les truands y évoluent encore en costume-cravate. Le temps du jean et du blouson n'a pas encore sonné.

Dans le polar français, ces années teintées de nostalgie sont surtout celles de Roger Borniche. Cet ancien inspecteur de la Sûreté nationale, recyclé dans les enquêtes privées, publie en 1973 *Flic Story* (Fayard) ou « l'incroyable duel entre un tueur impitoyable et un policier pas comme les autres ». Ce tueur se nomme Émile Buisson, braqueur audacieux et membre du gang des Traction avant. Il se promène toujours lesté d'un revolver chargé et d'une grenade qu'il rêve de dégoupiller pour se faire sauter en même temps que le policier qui viendra l'arrêter.

Le livre est un best-seller. Pour une fois qu'un policier narre sa propre expérience, les amateurs se précipitent. « Si je romps le silence, écrit Borniche dans sa préface, à une époque où la police est plus particulièrement mal vue que par le passé, ce n'est pas pour justifier ceux qui combattent le crime et le délit. Ni même pour raconter ma vie. C'est pour essayer d'expliquer qui sont ces hommes mal aimés, mal connus, les flics, les poulets, les cognes, ces hommes sans lesquels la société – qu'elle l'admette ou pas – serait livrée à l'insécurité. »

Le cinéma ne peut manquer une telle occasion : une enquête basée sur des faits réels, un bandit particulièrement dangereux. Sans perdre une seconde, Alain Delon acquiert les droits du livre et demande à son ami Jacques Deray de le mettre en images.

Flic Story se déroule à la fin des années 1940 (y sont évoquées les grèves des mineurs de 1948). Reconstitution soignée – notamment dans des quartiers de Paris promis à la démolition. Si les flics étaient délaissés, voire ridiculisés, dans *Borsalino*, *La Scoumoune* et même *Les Hommes*, ils occupent désormais la place centrale. Roger Borniche (Delon) et sa maigre équipe. Ce qui frappe, c'est leur manque de moyens. La police à l'ancienne. Qui ne fonctionne que par le bouche-à-oreille. Elle ne cherche pas des indices mais des informations. Il lui faut interroger tout le monde pour localiser Buisson (Jean-

Louis Trintignant). Même le propre frère du gangster est passé au grill. Respectant lui aussi un ersatz de code d'honneur, il refuse de balancer et s'amuse à briser les règles :

« Comment tu t'appelles ? demande-t-il à Borniche.

– Tu inverses les rôles.

– Je ne vois pas pourquoi ce serait toujours les flics qui poseraient les questions. »

La police aussi respecte une forme de code d'honneur. Bien que démunie, bien que désireuse de retirer Buisson de la circulation, elle ne saurait admettre certaines bassesses. Dont le passage à tabac.

« Je ne suis pas rentré dans la police pour ça ! s'énerve Borniche. Quand j'ai touché ma carte, je savais que je risquais de me faire descendre, mais je savais aussi que le fait d'être policier ne me donnait pas tous les droits ! »

La Gestapo a laissé des traces, dans tous les sens du terme.

Film soigné, *Flic Story* sort deux ans seulement après le livre et convainc le public, même si l'après-guerre fonctionne un peu moins bien que les années 1930 (au box-office, ce film fait jeu égal avec *La Scoumoune* et *La Veuve Couderc* mais attire beaucoup moins que *Borsalino*).

Borniche a le vent en poupe. Delon s'empresse d'acheter les droits du *Gang*, autre ouvrage de l'ex-inspecteur.

Cette fois, la cible en est Pierrot le Fou, tout aussi dangereux que Buisson mais dans un autre style. Pierre Loutrel sévit lui aussi dans l'immédiat après-guerre. En compagnie d'une équipe de gros bras formée de Jo Attia, Raymond Naudy, Georges Boucheseiche et Abel Danos, ils forment le gang des Tractions avant (évoqué par Lelouch dans *À nous deux*).

Contre toute attente, Delon, toujours producteur, change la donne. Au lieu de se lancer dans ce qui pourrait constituer une suite à *Flic Story*, où il reprendrait le rôle de Borniche, il centre le sujet sur les malfrats. Jacques Deray doit focaliser ses caméras sur Pierrot et ses comparses. Pour ce faire, obligation de modifier et même de malmenier la réalité historique. À moins de filmer une œuvre noire, très noire ; ce qui aurait pu donner un résultat intéressant. Car ce Loutrel était quand même un ancien tueur de la Gestapo française, un complice de la Carlingue. Une brute épaisse sans foi ni loi. Ni truand au grand cœur ni gentleman cambrioleur. Delon refuse d'endosser une telle image et de se risquer dans ces zones sombres. Il cherche, au contraire, à orienter *Le Gang* vers une forme de décontraction, limite bande dessinée.

« Très vite, explique Deray, nous avons oublié le personnage de Pierrot le Fou parce que nous avons eu envie de faire un film fou et tendre. Alors, tout en conservant quelques faits précis comme la scène du commissariat où notre dingue s’empare d’une mitraillette et braque les gardiens, ou encore celle du fort Chabrol qui tourne à la déconfiture du préfet Luizet, nous avons tourné le dos au genre “reconstitution fidèle” qu’était *Flic Story*. Nous sommes partis de l’idée que ce type de truand n’était pas un angoissé mais un inconscient. Nous allons à l’encontre des clichés habituels. C’est pourquoi Alain Delon a accepté de composer une nouvelle apparence physique. »

En gros, le côté « Pierrot » a été abandonné au profit du « Fou ». Un fou dangereux mais pas tant que cela. Un fou qui se voudrait sympathique. Presque un Pierrot lunaire. Pour forcer le trait, et tenter de rendre son personnage attachant, Delon s’affuble d’une perruque bouclée à la Harpo Marx. Pas la meilleure idée de sa longue carrière de comédien. Il se veut amusant, il n’est que ridicule. D’autant que la décontraction lui sied mal. Il n’a rien d’un Belmondo et l’on n’attend pas forcément de l’interprète du *Samourai* qu’il se retrouve à faire le guignolo. Bref, la mayonnaise ne prend pas et le public ne se laisse pas piéger. Un peu plus de un million d’inconditionnels de l’acteur se déplacent dans les salles. Pas si mal, mais presque moitié moins que pour *Flic Story*.

L’histoire d’amour entre Borniche et Delon s’arrête là.

Mais elle se poursuit avec l’adaptation de *René la Canne*, deuxième livre de l’ex-inspecteur, qui sort sur les écrans début 1977, un mois après *Le Gang*.

Ce René n’est autre que René Girier. Lui aussi ex-membre du gang des Tractions avant. Surtout connu pour quelques vols audacieux dont le hold-up de bijoux à Deauville en 1949 (65 millions de francs) et pour ses nombreuses évasions. L’une d’elles, depuis un fourgon cellulaire, inspire Henri Verneuil dans sa séquence d’ouverture du *Clan des Siciliens*. Un grand monsieur, aux dires de Borniche qui l’a bien connu et a fini par entretenir des relations amicales avec ce bandit rangé des voitures.

Aidé par l’inspecteur Leclerc, Borniche arrêta Girier le 26 janvier 1951, place de l’Opéra à Paris, alors que le voleur sortait... d’un cinéma !

Si le film *Le Gang* a vidé le livre de son contenu, *René la Canne* le jette carrément à la poubelle. Lorsqu’on soumet le projet à Francis Girod, celui-ci refuse de faire un nouveau *Flic Story*. Au lieu de chercher quelqu’un d’autre, les producteurs lui laissent carte blanche. Girod, qui a une âme d’iconoclaste – il fut assistant réalisateur de Jean-Pierre Mocky –, explique qu’il veut

« pervertir » le genre policier en construisant une forme de pastiche. Une bouffonnerie à tendance anarchiste. Il songe à modifier le titre au profit de *L'Entourloupe*. Cette fois, les producteurs mettent leur veto. Ils n'ont pas acheté à prix d'or les droits d'un livre pour en voir retirer le titre.

Girod persiste et signe. « Le personnage de René la Canne m'intéressait car il était dans la tradition d'Arsène Lupin, de Cartouche, de Mandrin, toutes les figures de brigands bien-aimés, expliquera-t-il. Ce sont des personnages hors du commun qui, même s'ils font des choses que la morale traditionnelle réprouve, ont automatiquement la sympathie des gens. Ils n'ont rien à voir avec les gangsters idiots, magnifiés par les films de Jean-Pierre Melville. »

Le réalisateur oublie le roman pour mieux se consacrer à René Girier, qu'il rencontre pour lui demander de raconter ce qui n'est pas dans le livre, c'est-à-dire une foultitude d'anecdotes.

Comme son scénario n'a plus grand-chose à voir avec la réalité ni avec le texte de Borniche, Girod change le nom des personnages centraux. Borniche devient Marchand et Girier devient Bornier. Le vétéran Michel Piccoli et le nouveau « jeune premier » Gérard Depardieu leur donnent vie, ou plus exactement outrance et exubérance.

René la Canne a le mérite de débiter pendant la guerre. Mais l'ensemble se situant plus près du burlesque que du polar, la réalité de la police et de la pègre sous l'Occupation est escamotée. D'autant que les deux « héros » se retrouvent en Allemagne pour cause de STO (Service du travail obligatoire). Marchand se contrefiche du code d'honneur à la Borniche et fraie avec la voyoucratie. Ami de Bornier, il trempe avec lui dans de vilains coups, et ils se partagent une maîtresse (Sylvia Kristel) qui provoque des crises de jalousie.

L'idée d'effacer les frontières séparant les flics des voyous est plaisante. « C'est une espèce de kaléidoscope où on essaie de montrer à quel point les cartes sont brouillées », estime Piccoli. Mais les cartes sont tellement brouillées que le film devient brouillon.

Le polar cède le pas à l'outrance quand Michel Piccoli se déguise en femme fardée à l'extrême. Grosse rigolade. Francis Girod revendique une parenté avec *Certains l'aiment chaud* (où il y a, effectivement, des travestis), mais n'est pas Billy Wilder qui veut.

Dans l'état, c'est-à-dire avec son scénario aussi confus que bancal et sa situation de faux polar, pas tout à fait comédie, pas vraiment film achevé, *René la Canne* n'a aucune chance d'attirer les foules. Le revers au box-office

est logique mais cinglant. Et met fin pour un temps à l'exploitation cinématographique des écrits de Roger Borniche. Girod, qui envisageait une suite à *René la Canne*, abandonne définitivement cette idée. Pire : plus aucun producteur n'accepte de le rencontrer et, *a fortiori*, de le financer. Le coup de *La Canne* le laisse meurtri.

LA MAISON POULAGA

« **O**h, vous savez, vous pouvez nous baptiser comme vous voulez, on sera toujours des poulets. On ne fait pas un métier très élégant, on le sait, on le lit tous les jours dans la presse. On nous méprise, on nous engueule, c'est la mode. Ceci dit, quand on a besoin de nous, on est bien content de nous trouver. » (*Le Tueur.*)

Au crépuscule des voyous correspond l'avènement des flics. Durant les années 1970, pratiquement tous les acteurs mâles de renom vont se mettre au service de la loi. Pour certains, dont Gabin et Ventura, c'est presque un retour aux sources. Si le public se souvient de Jean en gangster de *Touchez pas au grisbi*, il se le rappelle aussi dans sa trilogie des *Maigret*. Pour d'autres, c'est une intrusion un peu surprenante. Qui aurait pu se douter que Delon et Belmondo, qui paraissaient voués à jouer *ad vitam aeternam* les voyous plus ou moins sympathiques, franchiraient la frontière ? Deux ans après avoir été un bandit impitoyable dans *Le Cercle rouge* de Melville, Alain devient un flic pour ce même cinéaste. *Idem* pour Jean-Paul qui, peu après avoir été voleur dans *Le Casse*, passe du bon côté de la loi dans *Peur sur la ville*, toujours pour Verneuil ! Sacrés revirements. Yves Montand, qui fut un éphémère inspecteur dans *Compartiment tueurs*, redevient officier de police, nettement plus redoutable dans *Police Python 357*. Jean-Louis Trintignant, que personne n'attend dans un tel emploi, pas même lui, endosse le costume du limier Carella dans *Sans mobile apparent*. Ils ne sont pas les seuls. Philippe Noiret, Michel Piccoli, Serge Reggiani, Michel Bouquet, Bruno Cremer finissent par émarger chez les policiers. Sans oublier Jean Rochefort, Jean Carmet, Jean-Pierre Marielle, Claude Brasseur, Claude Rich, Roger Hanin, Michel Galabru... Plus inattendu : Patrick Dewaere. Ce nouveau rebelle du cinéma français incarne un jeune flic aux côtés de Ventura dans *Adieu poulet*. Jamais campagne de recrutement n'a autant porté ses fruits. L'insigne de police serait-il plus rentable que la casquette du voyou ?

Bien entendu, cette rafle dans le gratin cinématographique correspond à un changement dans les mœurs. Les années Pompidou-Giscard sont des années où tout doit rentrer dans l'ordre. Oublié, 1968. Fini l'apologie du crime, fini

les œuvres valorisant les exploits des hors-la-loi. La police française, il n'y a que ça de vrai. À cet égard, le fameux casse de Nice, qui survient en 1976, bouscule un équilibre que l'on croyait bien établi, car le grand public se prend de passion pour ces audacieux voleurs, s'affirmant prêt à les féliciter. En dépit de ce regrettable écueil, force reste à la loi et à ceux qui sont chargés de la faire respecter. Tout au moins au cinéma.

S'attendre que cet art devienne servile serait douloureuse illusion. Bien qu'une commission de censure et divers ministères veillent à la bonne tenue du cinéma national, ils ne sauraient le canaliser, ni même le brider. On peut toujours rêver, dans les lambris du pouvoir, à des films érigés à la gloire de cette noble institution qu'est la police. Le polar français, s'il aime toucher une certaine vérité, n'a pas pour vocation de cirer les pompes. Depuis le départ des occupants allemands, la propagande n'est plus sa tasse de schnaps. La plupart des flics surgissant sur les écrans ne sont pas des exemples à suivre. Soit parce qu'ils appliquent des méthodes très personnelles et non autorisées, soit parce qu'ils entrent en rébellion avec leur hiérarchie, soit, souvent, les deux. D'ailleurs pour cela que le cinéma français montre avec plus de facilité des policiers (civils) que des gendarmes (militaires). Cette catégorie d'argousins ne présente un certain attrait que quand elle officie du côté de Saint-Tropez.

Des flics, donc. Des poulets évoluant dans une basse-cour qui sent rarement la rose. Mais pas n'importe quelle catégorie de poulets. Dans son énorme majorité, le polar français ne s'intéresse qu'aux inspecteurs et aux commissaires s'ils daignent descendre sur le terrain. Les emplois subalternes, de planton à enquêteur, sont relégués à la figuration. Charge pour eux de répondre par de sonores « Bien, patron » et de quitter les lieux *fissa*. Quant aux sphères supérieures, qui passent plus de temps dans les bureaux que sous la pluie, elles paraissent tellement inféodées au pouvoir qu'elles en deviennent suspectes. On ne se hisse pas au sommet sans compromission ou, pour reprendre un langage en vogue dans la maréchaussée, sans baisser son froc.

Le cinéma policier français offre ainsi une belle galerie de portraits de flics intermédiaires qui paraissent dissemblables mais sont unis par un même souci d'indépendance, voire de marginalité. Encore que tout le monde n'accorde pas les mêmes définitions à ces deux termes.

Qu'est-ce qu'un flic ?

Au cinéma, et un peu au quotidien, c'est un professionnel qui doit résoudre une enquête, mener à bien une mission. Sans faire de vagues. Enquêtes criminelles la plupart du temps car, selon la recette chère à Hitchcock, plus dangereux est le méchant, meilleur est le film. Au menu : crimes de sang et vols audacieux. Un assassin de nant est plus appétissant qu'un détrousseur de vieilles dames. Si ça flingue, c'est un plus, parce que spectaculaire. Peu importe que la majorité des policiers n'ait jamais pointé son arme de service en dehors des stands de tir. Encore une fois, le polar n'a pas pour vocation d'être strictement documentaire.

Le flic est fonctionnaire. Donc élément d'une grande chaîne qui grimpe jusqu'au sommet. Il se doit d'obéir. En silence. Ses états d'âme, il les garde pour lui.

« Croyez-vous que les policiers ne se posent jamais de question ? Ils ont, eux aussi, donné leur parole, même s'ils ne sont pas entièrement d'accord avec le gouvernement, il suffit qu'il soit légitime. » (*Le Complot.*)

« À titre personnel, je pense que c'est parfaitement dégueulasse, à titre officiel, je ne pense rien, j'exécute. » (*Dupont Lajoie.*)

« Si vous avez des problèmes de conscience, vous pouvez toujours faire un rapport à l'IGS [Inspection générale des services]. » (*La Guerre des polices.*)

« On s'en prend toujours aux flics ! Changez le régime, changez la société, ça changera peut-être les flics ! » (*Le Saut de l'ange.*)

Un policier possède ses propres opinions politiques, dont il est prié de ne pas faire état, surtout si elles ne correspondent pas à celles du pouvoir en place. Or, durant toute la décennie, ce pouvoir est de droite. Résolument, indubitablement et, il l'espère, éternellement. Si la police paraît largement à droite elle aussi, elle compte nombre d'éléments de gauche – qui surgiront, et parfois se vengeront, au lendemain des élections de 1981.

Pour l'aider dans son enquête, le flic dispose de peu d'outils.

Depuis les années 1950, les choses ont timidement évolué. La police scientifique n'en est toujours qu'à ses balbutiements. Une scène de crime est systématiquement piétinée par une horde de chaussures à clous dont on se demande ce qu'elles viennent faire là. Le cas le plus flagrant se situe dans *Solo* de Jean-Pierre Mocky. Ici, les limiers enquêtent sur un véritable massacre : 18 personnes mitraillées dans une boîte à partouzes, du Vésinet. Que fait la police ? Elle traîne au milieu des cadavres comme des chats au milieu d'immondices puis, sans avoir effectué le moindre relevé, ramasse les

nombreuses douilles pour les fourrer en vrac dans un sac plastique. Les experts de la police scientifique du ^{xxi}^e siècle en auraient une attaque d'apoplexie !

Au diable les indices... Seul élément scientifique qui semble compter : les empreintes digitales. Et encore, fort peu. « Vous prenez l'affaire en main : indices, empreintes, constatations. C'est rarement utile mais, enfin, on ne sait jamais. » (*Dupont Lajoie.*)

Ce qui compte plus que tout, ce que visent les flics, ce sont les aveux. À la rigueur l'arrestation la main dans le sac (voire sur le flingue).

Pour obtenir des aveux, il faut procéder à une succession d'interrogatoires, traquer l'erreur dans une déposition. Un travail de fourmi qui n'est pas sans conséquences sur la santé du policier.

« J'ai des maux d'estomac. Avec ces interrogatoires qui durent des heures, surtout la nuit, on fume trop, on boit trop de café. » (*La Faille.*)

En vue de faire craquer le suspect en accumulant les preuves contre lui, la police se modernise : tables d'écoute, micros planqués, caméras de surveillance. Elle observe de loin, analyse, suppute. Elle peut même avoir recours à ces machines dont on dit le plus grand bien : les ordinateurs.

« Un ordinateur va vous indiquer toutes les options possibles de Gassot. Dans sa situation actuelle, il ne devrait pas aller loin ! »

Ces méthodes prônées par le directeur de la PJ (Bernard Blier) dans *Le Tueur* laissent sceptique le vétéran commissaire divisionnaire Le Guen (Jean Gabin). Pourtant, comme les gangsters, ce dernier est obligé d'évoluer : « Le monde change, la police doit changer aussi, que vous le vouliez ou non. »

Ce qu'affirme également le chef de l'IGS du *Cercle rouge* : « En quinze ans, le monde change. »

Mais ces méthodes modernes sont trop récentes pour se révéler pleinement efficaces. Le flic lambda, tel un vieux chien de chasse, préfère recourir aux procédés qui ont fait leurs preuves depuis des temps ancestraux : poser des questions, recouper les informations. Éventuellement compulser des agendas pour savoir qui était où à l'heure du crime. Sans oublier les si précieux indicateurs, toujours là pour remettre la flicaille dans le droit chemin.

« Il n'y a pas de police sans indicateurs. » (*Le Cercle rouge.*)

« Il va rejoindre l'armée des morts anonymes, sauf si la providence des policiers veille : un coup de téléphone, ou une lettre d'un non moins anonyme indicateur. » (*Un flic.*)

Dernier domicile connu de José Giovanni aborde le sujet différemment parce qu'il se veut film sur la procédure policière. Avec Lino Ventura en haut de l'affiche, le spectateur peut espérer que ça va cogner. Et d'imaginer déjà des voyous passant par la fenêtre ou traversant un hall de gare sans toucher le sol. Erreur. Il y a bien une bagarre, mais dont Lino est la victime (il est mis hors course à coup-de-poing américain). Pour le reste, l'enquête principale n'a rien d'enthousiasmant. L'une de ces tâches comme les policiers anonymes en effectuent des centaines chaque jour sur tout le territoire.

« L'idée m'avait passionné de montrer un flic qui marchait dans la ville, qui ne prenait pas de bagnole rapide, ni tout ce folklore qu'on voit dans les films, expliquera José Giovanni. Je l'ai fait pour cette raison, ce film, en contrepoint de tout ce qui existait. »

Retrouver un homme. Un témoin clef dans une affaire qui passe en jugement. Il a disparu depuis cinq ans. Ne reste que sa dernière adresse ou, en termes policiers, son dernier domicile connu.

« Il y a un mandat d'amener concernant un certain Martin. Roger Martin. Dernier domicile connu : cité de la Glacière dans le 13^e. »

L'inspecteur Marceau Leonetti part de quasiment rien. Une adresse qui n'est plus la bonne. Remonter une piste qui n'est plus très fraîche. Il n'a d'autre choix que de poser des questions, faire du porte-à-porte comme un banal vendeur de serpillières. Il a huit jours pour clore ce dossier, pas un de plus. Il traîne dans les immeubles, les HLM, chez les garde-meubles, dans les salles de vente, pour en revenir au point de départ. Afin de montrer ce travail de fourmi, Giovanni promène sa caméra dans une centaine de lieux de la capitale. Le métier de flic gagne en précision ce qu'il perd en noblesse. Il n'en est pas moins efficace. Leonetti découvre que le témoin a une fille, malade de surcroît. L'enquête, qui se dirige désormais vers les médecins et les dispensaires, aboutit à une autre impasse. En dernier recours, l'inspecteur épluche les registres des pharmaciens établis à proximité de ce dernier domicile connu. Il dénêche une ordonnance sur laquelle figure le nom d'un spécialiste. Lequel donne l'adresse de son client. La même adresse qu'au départ ! Tout est à refaire. Pas tout à fait. Le témoin et sa fille ont rendez-vous chez le praticien ce même jour à 11 h 45... L'homme est amené jusqu'au tribunal. Bravo, la police.

Enfin, pas tout à fait, car ce même homme est abandonné par les forces de l'ordre dès sa sortie du tribunal. Scène qui fait hausser le sourcil de la censure. Menace d'interdiction du film. Giovanni s'en étonne : « Pourquoi ?

Aucune scène de sexe. La violence ? Je n'ai tourné qu'une bataille de rue de deux minutes à coups de poing. Du patronage. La censure a dû se tromper de film. Non. L'esprit du film calomnie l'institution de la justice. J'ai montré un témoin protégé jusqu'à ce qu'il témoigne pour rendre service aux autorités, et, à la minute où il a parlé, les flics l'abandonnent. Sans défense contre le vengeur qui rôde, il est assassiné une heure après son témoignage. »

Le cinéaste en appelle au Premier ministre, Jacques Chaban-Delmas – qu'il a connu dans sa jeunesse – pour faire lever cette menace.

Dans *Le Clan des Siciliens*, Henri Verneuil aussi cherche à atteindre une certaine véracité. Pour toutes les scènes avec le commissaire Le Goff (également Ventura !), il sollicite l'aide de Gustave Jobard, commissaire divisionnaire et patron de la Criminelle. Cette fois, il est question de retrouver un dangereux meurtrier en fuite. On interroge ses anciens contacts et, fait novateur, on place le téléphone de sa sœur sur écoute.

Jean-Pierre Melville s'efforce de montrer la sempiternelle routine d'un policier de la brigade territoriale dans *Un flic* avec cette phrase qui revient comme un leitmotiv : « On y va, je vous rappelle après. »

D'autres films reposent sur les difficultés d'une enquête qui ne tient que sur peu d'éléments. Dans *Sans mobile apparent* et, sur le ton de la comédie, dans *Tendre poulet*, le but est ambitieux puisqu'il s'agit de stopper des tueurs en série. Mais les méthodes ne sont toujours pas modernes : interroger, se rendre sur place, vérifier. Dans les deux cas, les victimes sont reliées par un lien discret. Dans les deux cas, il s'agit d'une femme. Nécessité de fouiller le passé de tous ces gens, d'explorer les zones d'ombre. On interroge la ou les maîtresses de messieurs assassinés. Cherchez la femme ! Le vieil adage est toujours en vigueur. Les flics savent bien que la plupart des crimes trouvent leur origine dans le sexe ou l'argent.

Dans *Armaguedon* d'Alain Jessua, il y a aussi un tueur en série mais celui-ci échappe aux normes traditionnelles et agit pour des raisons strictement politiques. Il interfère dans un jeu télévisé, *Welcome la vie*, « spectacle public enregistré en direct (*sic*) au Théâtre de la Renaissance ».

« Plusieurs charges explosives ont été placées dans le théâtre », affirme le tueur.

Délirant certes, cinglé peut-être, mais conscient que grâce à la télévision il va faire passer son message. Il va essayer en tout cas. Mais la mort l'attend au bout de la scène. Tel est souvent le destin des tueurs hors norme.

Dans *Le Chat et la Souris* de Claude Lelouch, le commissaire Lechat (Serge Reggiani) enquête sur un meurtre d'apparence classique : un riche homme d'affaires tué au cours d'un vol de tableaux dans sa propriété. Trop classique pour ce flic qui sait reconnaître une mise en scène quand elle lui crève les yeux. Il est convaincu que la coupable est la veuve aux yeux bleus (Michèle Morgan) mais ne dispose d'aucune preuve. Ne lui reste plus qu'à la travailler au corps et à vérifier à la seconde près son emploi du temps. Il croit détenir l'élément clef mais se trompe. Les fautifs sont les employés (le chauffeur et la bonne) du défunt...

La vraie police se fait sur le terrain. C'est une évidence, quasi une lapalissade. Pour autant elle n'a pas la tâche facile. Il ne lui suffit pas d'exhiber sa carte barrée de lignes tricolores ni de faire sa grosse voix pour décrocher des renseignements. Elle se heurte à de nombreux obstacles.

D'abord la mémoire. De nombreux témoins, de bonne foi, ne se souviennent pas ou mal. D'où des renseignements tronqués, des pistes sans issue...

Ensuite, la mauvaise volonté. La France a beau avoir élevé la délation au rang de sport national, ses citoyens ne se montrent pas toujours prêts à aider les forces de l'ordre. Ou alors dans un mercantile esprit de vengeance. Plus le témoin est proche du suspect, moins il parle. Parfois, il ne se gêne pas pour envoyer le flic dans les cordes, au propre comme au figuré.

La police est aussi victime de ses propres préjugés. Pour elle, un truand reste un truand, un coupable un coupable. Qu'il ait purgé sa peine ou non. C'est l'un des thèmes de *Deux hommes dans la ville* de José Giovanni.

« J'ai voulu montrer qu'un homme qui a été en prison ne peut jamais vraiment échapper à son passé, explique le cinéaste. Si, au cours d'une rafle, on arrête un ancien condamné et qu'on s'aperçoit, en consultant ses papiers, qu'il est directeur de société, on est très poli avec lui jusqu'à ce qu'un dossier arrive des "sommiers" et qu'on voie qu'il est tombé pour une escroquerie quelconque douze ans plus tôt. Alors les flics changent d'attitude et se mettent à le tutoyer. »

Mauvaise habitude que l'on retrouve en toile de fond de bien des films.

Chez Giovanni : « Quant à payer sa dette [à la société], vous savez, on vous réclame toujours des intérêts. » (*Comme un boomerang.*)

Et chez Melville dans *Le Cercle rouge* : « Qu'est-ce que tu crois, Corey, avec ton pedigree et tes cinq ans de centrale, qu'on va te faire une situation en rapport avec tes capacités ? »

Dans ce même film, un policier de haut rang, puisque inspecteur général des services, va plus loin. Pour lui, les anciens bandits sont d'actuels coupables, *idem* pour un simple suspect. Sentiment peu partagé par son subalterne :

« Monsieur Mattei, vous ne saviez pas qu'un suspect doit être considéré comme un coupable ?

– Pas pour moi, monsieur l'inspecteur général. Il m'est passé entre les mains tant de suspects qui étaient innocents. »

Ce brave inspecteur général affiche une conception de l'humanité plus nietzschéenne que bouddhiste : « Il n'y a pas d'innocents. Les hommes sont coupables. Ils viennent au monde innocents mais ça ne dure pas. »

Lui au moins est coupable d'une incommensurable bêtise.

Parmi les autres obstacles, plus inattendu, se trouvent les collègues. Ou assimilés. Entre différents services on ne s'aime pas. Loin de se tenir les coudes, on se tire dans les pattes. D'où *La Guerre des polices* de Robin Davis. La brigade antigang contre la brigade territoriale. Elles visent un même but, arrêter un dangereux bandit. Si dangereux que la gloire de son arrestation rejaillira sur tout le service. Deux méthodes s'opposent : celle du commissaire Fush (Claude Brasseur), flic de terrain en jean et blouson de cuir, et celle du commissaire Ballestrat (Claude Rich), flic de bureau en veste et pantalon de velours. Leur antagonisme est tel qu'il provoque la mort d'un des membres de l'antigang. Ce qui n'empêche pas Ballestrat, responsable de la bévue, de dormir.

Il est également question de mésentente entre services de police dans *Le Tueur* de Denys de La Patellière. Mais là, il s'agit plutôt d'une querelle entre les anciens et les modernes.

La Guerre des polices surgit en novembre 1979 et, en sortant des sentiers battus, montre une vision très moderne de la police. De ce fait, il redonne des couleurs à l'ensemble du cinéma policier.

Car, en cette fin de décennie, le genre n'a plus le vent en poupe. Les scores médiocres ou mauvais obtenus par *Le Gang*, *René la Canne*, *Armagedon*, *La Menace* échaudent les producteurs. L'année 1978 est une année noire : seulement quatre films policiers proposés au public, dont une comédie (*Tendre poulet*) – contre dix-huit trois ans plus tôt ! Le public préfère, et de beaucoup, les comédies, quel qu'en soit le sujet. Les militaires de la 7^e compagnie, les travestis de *La Cage aux folles*, les vacanciers des *Bronzés* et de *L'Hôtel de la plage* emplissent les caisses des exploitants, expédiant les policiers au rang des incongruités, voire des antiquités.

Dans ce contexte, Robin Davis a du mal à monter son film. Même son casting ne suffit pas à convaincre les investisseurs. Marlène Jobert baguenaude dans le creux de la vague alors que ni Claude Brasseur ni Claude Rich ne peuvent être considérés comme des stars. Davis lui-même ne peut que se reposer sur son dernier film, *Ce cher Victor*, qui a recueilli l'approbation des critiques sans vrai succès public, autant dire pas grand-chose. Soutenu par ses comédiens, il tient bon. Il sait son sujet original et sent que son souci de coller à une plausible réalité peut intéresser les masses. La guerre des polices est partout dans les journaux, pourquoi ne serait-elle pas aussi dans les cinémas ? Presque en désespoir de cause, UGC accepte de l'accompagner dans cette folle aventure, mais avec un budget réduit. Résultat : *La Guerre des polices* cartonne au box-office et, fait exceptionnel, reçoit une nomination aux César (Brasseur emportera celui du meilleur acteur).

La Guerre des polices offre un autre aspect original : la femme flic. Jouée par Marlène Jobert. Qui le fut déjà dans *Dernier domicile connu*. Marque de l'évolution de la société. Qui se féminise, donc qui évolue. Auprès de Ventura, Jobert incarnait une discrète auxiliaire d'abord engagée pour traquer les maniaques sexuels sévissant dans les cinémas pornos. Entre Brasseur et Rich, elle prend du galon et de l'envergure. Une vraie flic, qui n'hésite pas à braquer son arme de gros calibre, quelle que soit sa tenue (y compris en tenue d'Ève). Si cette Marie Garcin devait traquer les maniaques, elle le ferait en leur mettant son flingue sous le nez, non en jouant les saintes-nitouches...

Pour incarner cette représentante du beau sexe fichtrement moderne, Marlène apprend auprès de vrais policiers à tirer et à se battre. Elle suit également pendant plusieurs jours le quotidien d'une femme policière. « C'est une profession d'homme, conclut l'actrice, mais une femme peut très bien réussir. Elle sera moins lente. Sa féminité, qui détonne dans ce milieu, peut l'aider à désarçonner les truands. Elle utilisera ses arguments propres : la douceur, la persuasion. »

Les femmes flics jouées par Marlène Jobert reçoivent des ordres ; elles n'en donnent pas. La seule – et première dans l'histoire du polar français – à diriger une équipe se nomme Lise Tanquerelle (Annie Girardot) dans *Tendre poulet*, de Philippe de Broca. Tout en préservant sa féminité, elle démontre qu'en matière de police ces dames n'ont plus de leçons à recevoir de ces messieurs. À quand une femme dans le siège du ministre de l'Intérieur ?

Quand sort *Tendre poulet*, en janvier 1978, les femmes n'ont le droit de postuler à la fonction de commissaire de police que depuis moins de quatre ans et la première nomination d'une dame à ce grade date de moins d'un an. Ce qui explique leur rareté sur les écrans.

Au moins, Lise a le mérite d'expliquer comment et pourquoi elle est entrée dans la police : « Ne croyez surtout pas que je suis la fille d'un gendarme et d'une cantinière. Non, maman était dans la mode ; j'ai grandi dans le taffetas, l'organdi et le crêpe Georgette. J'ai ânonné *Rosa la Rose*, j'ai pianoté des sonates. Tout me portait à devenir honnête. Ce sont les lectures qui m'ont dévoyée. J'étais folle de romans policiers. Je me voyais traquant Fantômas et Belphégor par monts et par vaux, arrêtant Jack l'Éventreur à Whitechapel ou le docteur Fu Manchu à Hong Kong. Je vagabondais des brouillards aux tropiques, cueillant les roses de Gambais, les orchidées de miss Blandish, les lupins d'Arsène. Et j'ai passé le concours de l'école de police comme on entre au cinéma. »

Pour s'approcher d'une certaine véracité de la vie des policiers, autant montrer leur cadre quotidien. Car, à la différence de leurs amis les gendarmes, ils ne vivent pas en caserne et ont droit à leurs intérieurs douilletts.

Première constatation : ces messieurs vivent seuls. Célibat forcené, divorce inévitable ou veuvage douloureux. L'image d'un Maigret content de mettre les pieds sous la table pendant que bobonne y dépose un plat mijoté a vécu. Le policier des années 1970 est indépendant.

Deuxième constatation : leurs homes sont d'une redoutable banalité. Des intérieurs petits-bourgeois dénués de la moindre once d'originalité au mobilier tout droit sorti du catalogue de La Redoute ou du magasin But du quartier quand ce ne sont pas des meubles de famille aussi encombrants que hideux. Le policier, trop préoccupé par son métier, n'a pas l'âme d'un décorateur. Son chez-lui ressemble à celui d'un comptable, d'un employé de l'état civil ou d'un huissier de justice. Ça ne donne pas forcément l'envie d'y traîner.

Celui, faussement moderne, du commissaire Mattei (*Le Cercle rouge*) est occupé par des chats. Il les aime tellement qu'il a des gravures de félins sur les murs. Inévitable moquette sur tout le sol et cuisine séparée par une porte coulissante ressemblant à celle d'une armoire. Gros fauteuils confortables

mais envahissants. Salle de bains qui donne sur le salon. L'appartement du célibataire qui n'y reçoit pas grand monde (sans doute parce que ça pue le chat).

Celui du commissaire Fush (*La Guerre des polices*) paraît moins austère. Logement bohème avec son piano, ses rangées de livres et ses grandes fenêtres donnant sur un jardin. Pas de moquette mais du parquet. Salon plus vaste que le bureau d'un ministre. Canapé où peuvent s'allonger des femmes. Indubitablement plus accueillant en dépit de meubles (dont une armoire gigantesque) qui bouffent l'espace.

On voit peu et mal le foyer de l'inspecteur Leonetti (*Dernier domicile connu*) mais on sait que sa cuisine y est en désordre. Encore un célibataire mal organisé.

L'inspecteur Ferrot (*Police Python 357*) détonne radicalement entre tous ses collègues en pratiquant l'ascétisme spartiate. Dans son très modeste appartement, il n'y a rien. Rien sur les murs. À peine un lit de camp (d'une personne) posé dans un coin et une table qui lui sert plus souvent pour préparer ses balles que pour se taper la cloche. Dans un tel cadre, Ferrot peut difficilement inviter ses amis à des gueuletons. Mais en a-t-il vraiment ?

La palme du quotidien le plus triste revient à Serge Monnier (Charles Denner) dans *Un officier de police sans importance*. Cet inspecteur qui se vante d'être scrupuleux et honnête vit en solitaire enfermé dans ses habitudes dans un quartier sans attrait du côté de Belleville. Son appartement n'est pas montré mais on l'imagine, ce qui est pire. Il y vit avec un chat – que lui a peut-être offert le commissaire Mattei.

En règle générale, la banalité de ces logements engendre plus l'ennui que l'envie. On n'a jamais vu un spectateur sauter sur ses pieds à la vision d'un tel lieu en s'exclamant : « Je veux le même ! » Ces policiers ne sont pas des jouisseurs.

Surtout, ils se contrefichent de la mode. Ils ont beau se mettre à porter des blousons pour faire jeunes, dans leurs têtes ils sont restés traditionnels, pour ne pas dire rétrogrades (un exemple : l'appartement de Fush, qui fait très bourgeoisie de province). Alors que les années 1970 sont celles de l'explosion de nouveaux styles décoratifs, ou design, avec des formes rondes et des couleurs qui flashent (alternance de blanc et d'orange), le phénomène n'a pas atteint la maréchaussée. Il a pourtant atteint le cinéma mais côté comédies.

Figés dans leur esprit et dans leurs goûts, les flics français le sont moins dans leur métier. Ceux montrés à l'écran ne peuvent figurer parmi les modèles à citer dans les écoles mais restent intéressants à observer. Des dissidents aux dossiers entachés, limite révocation.

Pour leur défense, ils expliquent qu'ils ont en marre. Marre du manque de moyens, marre de leur hiérarchie pesante, marre d'être la risée des voyous, marre des journalistes qui les conspuent, marre de cette justice qui libère les malfrats sitôt après leur arrestation. Marre, marre, marre. D'où des dérives parfois qualifiées d'abus, ou de bavures.

« Camarade commissaire, y a un ver dans le fruit. Soigner le fruit, ça peut demander longtemps. Moi, je vais tuer le ver. »

En s'exprimant de la sorte, le commissaire divisionnaire Stanislas Borowitz (Jean-Paul Belmondo) de *Flic ou voyou* annonce ses méthodes peu orthodoxes. Il envoie valdinguer le règlement pour identifier les meurtriers d'un de ses collègues. Il utilise des pratiques de bandit, piétine les lois, fait exploser des bâtiments... Un véritable bulldozer que ses supérieurs ont bien du mal à couvrir.

Parmi les peccadilles à mettre à son actif – ou son passif, c'est selon – figurent l'accusation mensongère et l'arrestation arbitraire : « Je sais bien que t'as pas buté l'autre imbécile. Mais t'en as fait flinguer d'autres. Si on rajoute à ça le racket, la drogue, les putes, ça fait une jolie carrière quand même. Les vingt ans que tu vas prendre, c'est un peu la médaille du travail qu'on va te remettre. »

De telles pratiques sont courantes dans le polar français. Le chantage fait partie des mœurs policières.

Le commissaire Blot (Marcel Bozzuffi) du *Gitan* ne voit aucun mal à truquer le registre des gardes à vue, ce qui lui permet de prolonger un interrogatoire bien au-delà du temps légal :

« Voici le livre des gardes à vue. Ça compte à partir du jour où le nom est inscrit là-dedans. C'est drôle, le vôtre n'est pas encore inscrit.

– Quand on vous voit travailler, on a envie de se joindre à ceux qui vous balancent des cocktails Molotov. »

Le commissaire Letellier (Jean-Paul Belmondo) de *Peur sur la ville* s'en prend à un truand qu'il vient de blesser. L'homme réclame une ambulance. Le flic lui répond : « Tu parles d'abord, on appelle l'ambulance après. »

Dans *La Guerre des polices*, il est clairement démontré que respecter le code à la virgule n'aboutit à aucun résultat. On y pratique quotidiennement la menace. Quitte à sortir son arme pour la pointer directement sur l'informateur. « De toute façon tu sais très bien que je suis un flic et que je te taperai dessus jusqu'à ce que tu parles et tu sais très bien que tu finiras par parler. Tu la connais la règle du jeu, alors merde ! »

Sacrée règle du jeu en vérité. Totalement illégale. Mais tellement pratique.

D'autres franchissent la ligne avec moins d'éclat. Marceau Leonetti (*Dernier domicile connu*) se retrouve muté dans un minable commissariat de quartier parce qu'on l'accuse d'une faute qu'il n'a pas commise. Alors qu'il rentrait chez lui après une harassante journée de travail, cet inspecteur zélé, décoré de la Légion d'honneur, apprécié par ses pairs, croise la route d'un jeune chauffard ivre. Nom : Henri de Faillac. Signe particulier : fils d'un célèbre et puissant avocat. L'action se retourne contre le flic, qui devient accusé. Jugement rapide et définitif au cours duquel il n'a pas le droit à la parole : « Et mon passé ici dans cette maison, qu'est-ce que vous en faites ? »

On lui reproche ses méthodes brutales qui ont pourtant fait leurs preuves. En lui lisant à la fois l'acte d'accusation et le verdict, son supérieur explique : « Dans sa plainte, le père [avocat] conclut en demandant si un policier enclin à se servir d'un revolver ou de ses poings avait encore une place dans notre société. »

Voilà où le bât blesse : les méthodes brutales.

Bât qui blesse aussi du côté des *Assassins de l'ordre* de Marcel Carné. Le passé « émérite » d'un policier ne fait qu'éveiller les soupçons chez un juge d'instruction tatillon :

« Quinze ans de carrière dans la police, médaille militaire, quatre citations. Oui, j'ai fait l'Indochine et l'Algérie, monsieur le juge.

– Je suppose que tout cela mérite des félicitations. Mais cela laisse à penser que vous avez l'habitude d'une certaine violence. »

Et toc !

Secouer un indicateur, molester un suspect, remettre à sa place un vindicatif n'ont plus leur place dans une société qui se veut policée. Problématique qui se retrouve d'ailleurs au centre d'un vaste débat national. Tout le monde a encore en tête les images de rangées de CRS chargeant des étudiants dans les rues du Quartier latin en mai 1968. Depuis, les témoignages sur les brutalités policières ont afflué de partout. Du coup de matraque au passage à tabac, la

liste est longue. La France de De Gaulle, c'est fini. Le pays dirigé par un militaire, c'est fini. Qu'on se le dise ! Pratiques révolues à remiser à jamais dans l'armoire aux tristes souvenirs.

Noble attitude, digne du pays des droits de l'homme, mais la question reste posée : peut-on faire une bonne police sans mordre la ligne ? Sur un plan encore plus vaste : jusqu'où a-t-on le droit d'enfreindre le règlement ? La fin justifie-t-elle tous les moyens ? S'il paraît impensable de castagner un paumé qui a volé une boîte de biscuits, n'est-il pas légitime d'exercer une énorme pression sur quelqu'un qui sait où se cache un dangereux suspect ? Car, comme le rappelle l'ensemble des policiers, en face ils ont rarement affaire à des enfants de chœur. Le truand moderne ne se balade jamais sans une arme de gros calibre, revolvérise à tire-larigot, se moquant des balles perdues et de futurs orphelins de la police. Dans les cas les plus bénins, le voyou se contente de mentir et d'insulter avec une morgue insolente. Jusqu'au la police a-t-elle le droit de se servir des mêmes « outils » ?

La loi elle-même a ses limites. Trop la respecter rend aveugle. Ou pire. Quand, dans *La Guerre des polices*, Ballestrat s'érige en ardent défenseur du code, il provoque la crainte de sa subalterne :

« J'aime la loi. J'aime passionnément la loi. Pas l'ordre. L'ordre, je m'en fous, je serais même un excellent fouteur de merde. Mais la loi, c'est différent. Lorsque quelqu'un enfreint la loi, mon plaisir, ma joie profonde, c'est de l'arrêter et de savoir qu'il sera puni.

– C'est dangereux, les types comme vous.

– Absolument, c'est pour ça qu'on m'utilise. »

Ballestrat finit par ressembler à un intégriste qui ne voit plus que les mots, sans prendre du recul pour comprendre l'intention qu'ils cachent. Il ne fait plus la différence entre les textes de loi et l'esprit de la loi.

Pour soutenir leurs actions, les flics de cinéma se réfugient toujours derrière le but à atteindre. Ainsi protégés, ils estiment prendre leurs responsabilités. Et commettent des bavures. De toutes tailles.

Dans *Un flic*, le commissaire Édouard Coleman (Alain Delon) gifle un suspect. Interdit ! Or, cela n'est rien, mais rien du tout, comparé aux travers de certains collègues. Dans *Un condé* d'Yves Boisset, on pratique un passage à tabac proche de la torture. Au sortir d'une de ces séances, l'un des flics constate : « On s'est pété les poings sur lui. »

L'une des scènes du film provoque l'ire de la commission de censure. L'inspecteur Favenin (Michel Bouquet) y maltraite un suspect qui avait déjà le visage et le corps en sang. Boisset est contraint d'en tourner une nouvelle version, éliminant beaucoup de sang et s'arrangeant pour que le flic ne touche plus la victime (il se contente de lui parler).

En agissant de la sorte, la commission fait preuve à la fois de ridicule et de vision à court terme. Elle croit qu'en brandissant les ciseaux elle peut enrayer la carrière d'un film. Bien entendu, l'effet inverse se produit. Quelle est donc cette œuvre qui suscite tant de haine ? D'autant que la presse s'empare du sujet, qui vire au scandale. Raymond Marcellin, ministre de l'Intérieur, reste inflexible. Il estime même les simples coupures insuffisantes. Si on l'écoutait, tout le film passerait à la trappe. Mais qui écoute encore ce Marcellin ? Cet éphémère avocat breton est arrivé place Beauvau en plein délire soixante-huitard. Si on l'avait laissé aller au bout de ses envies, les CRS auraient eu la main encore plus lourde. Il déteste *Un condé* et la seule évocation de ce titre le met dans une colère noire. On le calme mais on demande quand même à Boisset de jeter vingt minutes de son film qui bafoue l'honneur de la police. Le cinéaste se bat, discute plan par plan, presque image par image. Un bras de fer de plusieurs mois qui passionne le microcosme cinématographique. Pour prouver qu'il n'est pas un énergumène sorti d'une officine anarchiste ni d'un asile d'aliénés, Boisset explique que certains dialogues incriminés sont tirés des écrits de Joseph Fouché, duc d'Orléans et ministre de l'Intérieur (plus exactement ministre de la Police) d'une envergure plus impressionnante que celle de Marcellin (surnommé Saint-Nectaire par ses détracteurs). Au bout des comptes d'apothicaire, *Un condé* est amputé d'une dizaine de minutes, plus d'autres scènes à revoir. Quand le film sort enfin – après six mois de tergiversations et négociations –, les spectateurs se ruent. Ils en ont tant entendu parler qu'ils trépignent d'impatience. Le premier grand succès d'Yves Boisset, qui, bon prince, reconnaîtra qu'il doit son lancement à un ministre qui le déteste. Merci, Raymond.

Un condé se situe dans le petit groupe d'œuvres visant à dénoncer les violences policières. Un véritable pamphlet.

Favenin est un policier mal noté, muté pour indiscipline. Le genre de type capable d'abattre un gangster de sang-froid au prétexte qu'il refuse de parler. Quand son ami l'inspecteur Barnero (Bernard Fresson) est mortellement touché sous ses yeux par des tueurs à gages, Favenin décide de le venger. À sa manière.

Pour lui, à force de courber l'échine, la police s'est dévoyée. Sa conception du métier est à l'ancienne. Le policier doit avoir les mains sales puisqu'il remue la fange : « La fonction de policier n'est pas une fonction noble. Un corps qui fonctionne bien n'est pas un corps qui ne produit pas de déchets, c'est un corps qui les élimine convenablement. Comme toutes les fonctions d'élimination, il convient que la fonction de police soit assurée rapidement, proprement, discrètement. »

Avec un tel état d'esprit, il refuse de croire en une police trop respectueuse des règlements, faisant passer les droits du citoyen avant la défense de la société. Ce que d'aucuns appellent une police propre, presque une police en gants blancs, il n'y croit pas : « Barnero est mort d'avoir cru à une police propre. Maintenant je sais une chose : la police est un métier sale. Qu'on ne peut faire que salement. »

Ce disant, il a conscience de rejoindre les propos du voleur anarchiste Georges Darien qui ne s'embarrassait jamais de délicatesse et se justifiait de la sorte : « Je fais un sale métier, c'est vrai ; mais j'ai une excuse : je le fais salement. » Policier et voleur, même combat ou, du moins, mêmes méthodes.

À sa manière, Favenin est un idéaliste. Selon lui, plus crainte sera la police, meilleure sera la société. Or, un idéaliste, quel qu'il soit, n'a pas sa place dans la police, plongée dans les remugles du quotidien. Ce qu'estime de son côté son supérieur : « Personne ne vous demande de refaire le monde. Croyez-en un vieux flic, la police est faite pour servir la société telle qu'elle est, pas pour la réformer. »

Un condé ne vise pas l'ensemble de la police. Comment le pourrait-il ? Il isole une cellule malade comme le ferait un chercheur. Subtilité remarquée par Janick Beaulieu dans *La Revue du cinéma* : « Après tout, quand on y réfléchit bien, il n'y avait pas de quoi fouetter un policier ou un réalisateur. Toutes les précautions d'usage se donnaient rendez-vous. En premier lieu le titre : *Un condé*. Il s'agit bien d'un cas d'espèce ou d'une espèce de cas. Le système policier n'avait donc rien à craindre d'une exception qui ne confirme pas la règle de l'honnêteté policière. D'autre part, on prend bien soin de nous avertir que l'inspecteur Favenin est un pauvre subalterne déjà rappelé à l'ordre par ses supérieurs pour cause d'indiscipline. Donc, le bon public ne pourra pas douter de l'intégrité de ses policiers en général, puisqu'on y trouve tellement de brebis non galeuses. Il apparaît clairement aussi que Favenin agit en pleine crise d'agressivité. Ce qui en fait un sujet d'élection pour diriger une enquête au service d'une vengeance personnelle. »

Sorti en octobre 1970, *Un condé* est le premier en date de la décennie à s'exprimer de manière explicite. Il n'est pas isolé dans sa dénonciation des brutalités policières. *Les Aveux les plus doux* d'Édouard Molinaro l'accompagne. À cette différence que l'action ne s'y situe pas en France mais dans un pays non identifié (le tournage a lieu en Algérie). Peu importe pour le spectateur, qui a tôt fait de ramener l'histoire dans l'Hexagone.

Le prétexte de base est presque insignifiant : deux jeunes volent la recette d'un cirque, après avoir frappé son propriétaire – qui s'en remettra vite. Jean (Marc Porel) est arrêté puis identifié par la victime. Les policiers veulent plus, ils exigent ses aveux signés.

« Chacun son rôle, explique un inspecteur, les policiers interrogent et les coupables avouent. »

Ils vont tout faire pour les obtenir. D'abord, parce qu'ils en ont l'habitude, ils usent et abusent du passage à tabac. Pas avec le dos de la cuillère. L'inspecteur Muller (Philippe Noiret) fait mine de calmer ses hommes mais se révèle plus retors qu'eux. Il endosse l'apparence du flic gentil – opposé aux méchants – et entraîne Jean dans un chantage odieux qui n'est qu'une forme de torture psychologique. Le coupable finit par céder, mais en apposant son paraphe sur le document, il lance aux deux policiers qui lui font face : « Je devrais vous remercier, vous m'avez appris quelque chose aujourd'hui : au fond, je suis un type plutôt pas mal. Et sans vous, je ne m'en serais peut-être jamais aperçu. Je vais passer des années en prison, mais pour vous, ça va continuer, votre métier, les femmes, les enfants, les vacances. N'empêche, de nous trois, c'est moi le plus libre. »

Les policiers sont veules, mais la police a gagné.

Sorti sept mois après *Un condé*, *Les Assassins de l'ordre* pointe également les brutalités policières, mais d'une manière moins agressive. Le réalisateur Marcel Carné n'a pas le punch de son cadet Yves Boisset.

Tout le thème repose sur une enquête effectuée par un juge d'instruction à propos d'un singulier incident qui a tout de la bavure policière. À 8 heures, du côté de Marseille, un père de famille ancien truand est réveillé par trois policiers pour être emmené au commissariat. On l'accuse d'être l'auteur d'un casse au chalumeau, son ancienne spécialité. L'homme nie. À midi, il quitte le commissariat. Les pieds devant ! Mort des suites d'un traumatisme crânien. Le passage à tabac ne fait aucun doute selon le médecin légiste. Question : est-il mort de ce passage à tabac ou pour une autre raison ? La veuve porte plainte. Le juge Bernard Level (Jacques Brel) se charge du dossier.

Il rencontre des flics qui, rayon veulerie, n'ont rien à envier à leurs collègues étrangers des *Aveux les plus doux*. Toute la fonction policière est symbolisée par deux fonctionnaires aux apparences placides. D'abord le commissaire Bertrand (Michael Lonsdale) qui couvre ses hommes en s'affirmant zélé : « Nous autres policiers, nous dégrossissons le travail. Je n'ai jamais vu un magistrat fâché qu'on lui amène des aveux. »

Il ne se pose pas la question du prix à payer, donc des méthodes à employer, pour arracher ces aveux.

Ensuite, un commissaire divisionnaire (Jean-Roger Caussimon) qui voit les choses de haut et pour qui la mort d'un ancien taulard ne saurait remettre en cause les fondements d'une institution séculaire.

« J'instruis un meurtre, monsieur le divisionnaire.

– Non, vous instruisez un accident, une erreur de parcours. Souvenez-vous de l'Occupation. Lorsque les aviateurs alliés bombardaient des territoires occupés, leurs bombes tuaient des femmes et des enfants, et pourtant sans ces femmes et ces enfants morts, nous n'aurions jamais été délivrés de l'occupation nazie. »

Comparaison audacieuse qui ne prend pas en compte le fait que Level est un homme de loi. *Dura lex sed lex*, comme disent les latinistes. Ce qu'il exprime en langage moins précieux : « Faut-il qu'il y ait deux lois ? Une pour les policiers, une pour les non-policiers ? »

En dépit de sa notoriété internationale, Marcel Carné peine à monter son film. Plus de cinq ans pour y parvenir. Il dispose d'un livre de Jean Laborde, chroniqueur judiciaire à *France-Soir* et *L'Aurore*, grand spécialiste des questions policières. Il y évoque une affaire survenue à Bordeaux en... 1954 ! Les gendarmes furent alors mis en cause. Quinze ans après, rien n'a changé. À chaque producteur qu'il contacte, Carné s'entend répondre : « Ça ne passera jamais. » Preuve de la toute-puissance de dame Anastasie. Elle peut mutiler des œuvres à peine écloses mais aussi les étouffer avant leur naissance. Dans ses promesses électorales, Valéry Giscard d'Estaing insérera l'abolition de la censure mais, en 1970, il n'est pas encore à l'Élysée. Le cinéma dépend du ministère de la Culture mais, dès qu'il touche à la police, il passe sous le joug de l'Intérieur. Raymond Marcellin veille au grain, défendant sa police comme une mère poule, prônant une police propre, plus dans les mots que dans les faits.

Carné finit par trouver quelques sous pour mettre en images *Les Assassins de l'ordre* du côté d'Aix-en-Provence. « Je me défends de faire un film politique, affirme-t-il. Je raconte une histoire avec un maximum d'objectivité. Je ne prends pas parti parce que je n'ai pas à imposer mon point de vue au spectateur. Mais j'ai tout de même, je l'espère, mis l'accent sur les agissements pour le moins curieux d'une certaine police. Il faut que je sois un peu fou pour m'attaquer à un sujet comme ça. J'aurais peut-être dû tourner un film comique ou érotique, enfin ce qui a la faveur du public. Au lieu de quoi, je tourne un film de combat. Je ne suis pas assez stupide pour avoir voulu faire un film contre la police. Je ne pars pas en guerre contre la police, mais contre certaines brebis galeuses. J'ai voulu simplement stigmatiser des abus qui sont un peu trop fréquents. »

Carné n'en a pas fini avec la police. On lui refuse l'autorisation de filmer devant le palais de justice de Marseille. On lui interdit même de déguiser ses figurants en CRS. De leur côté, les étudiants se joignent à la partie. Mal informés, ils croient qu'il s'agit d'un « film bourgeois » à la gloire des cognes. L'âge de Marcel Carné (64 ans) les a probablement induits en erreur.

Quand arrive dans les salles obscures cette production objet de tant de polémiques, elle ne récolte que l'indifférence générale. Tort de venir après *Un condé*, qui va beaucoup plus loin. Tort de n'évoquer que le passage à tabac sans jamais le montrer. Tort de dérouler une enquête d'un juge d'instruction, donc une vision extérieure. Tort dans certains détails, dont la présentation de la jeunesse qui sombre dans les clichés. Tort d'un didactisme général. Bien qu'audacieux, *Les Assassins de l'ordre* ne peut être marquant.

Pour le reste, la violence semble indissociable de la fonction policière. Jusqu'à en devenir, presque, une banalité.

« La police est la police. Elle cogne, c'est son métier. On la supprime ou on encaisse mais, en attendant, on ne se met pas à pleurer. » (*L'Attentat.*)

« Pourquoi vos collègues m'ont mis la tête au carré ?

– Ils sont impulsifs. » (*Flic Story.*)

« Faites comme chez vous !

– J'ai frappé.

– Sur qui ?

– Oh, dans la journée un pédé, deux ou trois Arabes et des gauchistes. » (*La Menace.*)

« On sait bien comment ça se passe dans vos commissariats.

– Oh, on abîme un peu les gens, je ne dis pas, mais c’est pour les faire parler, pour leur faire peur. Ça, c’est pour les Arabes. Si votre fils avait le type algérien ou les cheveux longs, je ne dis pas... Vous savez, les bonshommes dégoulinant de sang et les matraques, tout ça, c’est du cinéma. » (*L’Horloger de Saint-Paul.*)

Dans *La Guerre des polices*, le chef de la police livre sa vision du corps qu’il dirige : « Ce n’est pas pour moi qu’ils doivent se défoncer, moi, je m’en fous. C’est pour la société. En retour, la société leur permet de cogner sur tout ce qui ne leur plaît pas : Arabes, Noirs, pédés, tout ce que vous voulez. Avec, en prime, un peu d’argent. Et moi je suis là, justement, pour vous faire aimer de la société. Donc elle vous permet de cogner aussi fort que vous voulez. »

Torture psychologique, chantage, manipulation sont pratiques très en vogue dans les rangs de la maréchaussée. *La Faille* de Peter Fleischmann a en commun avec *Les Aveux les plus doux* son déroulement dans un pays non cité mais dont on devine qu’il est sous une dictature (tournage en Grèce). Ici, tout un scénario, digne d’un épisode de *Mission impossible*, est échafaudé pour piéger un suspect.

Tout commence par l’arrestation de Georgis (Ugo Tognazzi), citoyen paisible. Son crime est d’avoir croisé dans un café un homme faisant partie d’une « organisation subversive ».

« Pour le service spécial il y a des gens qui sont pour le régime et des gens qui sont contre le régime. “Celui qui n’est pas avec moi est contre moi.” Vous savez qui a dit ça ?

– Hitler ?

– Non ! C’est le Christ. »

La police, suivant un raisonnement vicieux, décortique ses faits et gestes anodins pour les rendre suspects. Georgis ne peut apporter la preuve de son innocence face à des accusations qui relèvent de l’affabulation. Un enquêteur (Michel Piccoli) s’affirme capable de le faire craquer sans avoir recours à l’interrogatoire direct ni au passage à tabac. Prétexte : un transfert vers une ville éloignée. En route, la voiture tombe en panne. La réparation prendra du temps. L’enquêteur en profite pour nouer des liens semi-amicaux avec Georgis. Au début, celui-ci joue les naïfs mais, peu à peu, se relâche. Il n’est pas du tout le citoyen ordinaire qu’il prétend être et appartient bien à une organisation en train de préparer un complot. Les liens entre les deux hommes diminuent l’importance de ces aveux. Mais force reste à la police : les supérieurs de l’enquêteur, méfiants, l’ont placé sur écoute. Ils n’ont plus

qu'à arrêter à la fois Georgis et le policier : « Il faut tenir compte des sentiments humains, explique un haut responsable à l'enquêteur. Même la possibilité d'une faille chez un homme comme vous, nous l'avions prévue. »

La leçon à tirer est qu'on ne se méfie jamais assez de la police. Ne jamais lui faire confiance si l'on a quelque chose à se reprocher. Le policier gentil n'existe pas. S'il le devient vraiment, il court à sa perte, comme dans *La Faille*. Aimable, oui ; gentil, non. En retour, le flic n'a pas à sympathiser avec un suspect. Ni son rôle, ni son but.

Dans *Max et les ferrailleurs*, ledit Max (Piccoli dans un rôle refusé par Yves Montand puis Alain Delon), ancien juge d'instruction devenu policier, va plus loin encore que le chantage et, lui aussi, monte un piège : organiser une attaque à main armée dans laquelle il pousse une bande de copains qui n'ont pas l'envergure pour un tel coup. Pourquoi fait-il cela ? Parce que, comme tant d'autres, il en a marre. Marre des truands qui lui filent entre les doigts. Il cherche un beau flagrant délit.

Tout en instruisant une œuvre sur la manipulation (Max lui est inspiré par un militant communiste, manipulateur hors pair, rencontré dans sa jeunesse), Claude Sautet pose aussi le problème de l'infiltration policière. Un flic peut et doit infiltrer des groupes de malfrats pour mieux les démanteler. Jusqu'où ? Entre infiltration, manipulation et provocation, les frontières restent floues. Et les textes législatifs, quasiment inexistantes ou imprécis. Max effectue le travail pour lequel il est payé en voulant arrêter des voyous (quoiqu'il pourrait viser plus haut). Il continue de le faire en les infiltrant. Le fait-il toujours en les poussant à commettre un crime auquel, en d'autres circonstances, ils n'auraient jamais pensé ? Dans l'univers policier, telle pratique n'a rien de choquant. D'ailleurs ce brave Marcellin ainsi que la commission de censure laissent passer cette production, pourtant subversive, sans la moindre réticence. Un policier manipulateur ? Normal ! Mais peut-être ces messieurs ont-ils été aveuglés par la beauté de Romy Schneider, troublante prostituée elle aussi manipulée...

Max s'en serait tiré avec les félicitations en haut lieu si l'affaire n'avait pas tourné mal. Avec la mort de l'un des braqueurs, la ligne est irrémédiablement franchie. Le supérieur direct du flic, le commissaire Rosinsky (François Périer), ne peut couvrir de tels agissements. Il menace de faire tomber Max pour complicité. Mal lui en prend, ce dernier l'abat.

« En tirant sur Rosinsky, il a rejoint les autres. Il a rejoint ceux qu'il poursuivait, dans le trou où il voulait les mettre. »

Quand il y a mort d'homme, il n'y a plus de justification. La bavure, ou l'écart de conduite, atteint des dimensions démesurées. Elle sort de toute forme de contrôle. Dans *À nous deux*, les choses vont très loin. Trop loin. Dans des circonstances mal définies, la police tue deux braves gens, perdus dans leur montagne, dont le seul crime est d'avoir hébergé des fugitifs. Bavure similaire que s'apprêtent à commettre d'autres policiers à la fin de *Comme un boomerang*. Depuis un hélicoptère, ils vont tirer sur un père et son fils en fuite à travers la montagne. Une bavure qui s'annonce de taille internationale puisque les deux victimes viennent de passer la frontière italienne ! Quitte à faire une entorse au règlement, autant qu'elle soit inoubliable...

Des bavures meurtrières, voilà de quoi la police se montre capable et coupable.

Le cinéma français dénonce plus facilement la violence que la corruption. Celle-ci serait-elle à ce point passée dans les mœurs policières qu'elle ne mérite plus d'attention ? Dans *Adieu poulet*, l'inspecteur Lefèvre (Patrick Dewaere) cherche justement à attirer l'attention sur lui. Il veut se faire accuser de corruption et mouille son collègue commissaire. En réalité, une combine pour permettre à ce dernier de poursuivre son enquête.

Vrai flic qui en croque : le commissaire Lechat (Serge Reggiani) du *Chat et la Souris*. Il détourne de l'argent, mais comme il le fait au sein d'un système qu'il estime déjà largement pourri, cela ne paraît pas si grave. Il semblerait même que ce Lechat ait trouvé le moyen de se rétribuer à sa juste valeur.

« Lechat est notre meilleur, monsieur le préfet. Si nous voulons le garder, il faut le payer comme une star. Et puisque des voyous lui donnent directement les primes que notre administration lui refuse, de quoi nous plaignons-nous ? Je préfère des flics qui touchent et arrêtent que des flics qui attendent la retraite. » *Dixit* son supérieur direct.

D'après lui, un flic qui touche est un flic qui arrête. Corollaire : les flics qui arrêtent sont-ils tous des flics qui touchent ? Peuvent-ils arrêter ceux auprès de qui ils touchent ?

Les plus pourris (futurs ripoux) de la décennie sont les inspecteurs Rey (Tony Kendall) et Massart (Jean-François Balmer) dans *Flic ou voyou*. Un duo complètement vendu à la pègre niçoise pour laquelle ils truquent les enquêtes et éliminent des gêneurs. Ils paraissent agir en toute impunité et à visage quasi découvert.

« Celui qu'a des lunettes, c'est Rey. Le plus dangereux, c'est Rey. Le plus con, c'est Rey. L'autre, c'est Massart. »

Jusqu'à la venue d'un commissaire de la police des polices qui va remettre de l'ordre dans cette pétaudière et expédier les fautifs non derrière les barreaux mais au cimetière.

La question du policier 100 % intègre se glisse dans la plupart des polars. S'il est rarement corrompu au sens strict, le flic des années 1970 ne se montre guère respectueux des lois et règlements. Il les fait cuire à sa propre sauce, affichant un irrespect certain vis-à-vis de sa hiérarchie. Attitude qui peut paraître bien française (même si on la retrouve dans le polar américain). Mais s'il est un mur qu'il ne peut franchir, c'est celui érigé par la classe politique. Un mur fait de silences, de compromissions et d'argent.

COUPS BAS ET HAUTES SPHÈRES

L'image de la police française des années 1970 est celle d'un corps totalement assujetti à la politique. La véritable police ne se fait plus sur le terrain mais dans les ministères. Le flic, quel que soit son rang, ne peut survivre que s'il courbe l'échine. Se plier aux ordres ! Ou alors il reprend sa liberté en rendant son arme de service. Se soumettre ou se démettre, rarement la formule apparaît aussi pertinente.

« Je serais vous, je démissionnerais, ils ne vous méritent pas, ces enfoirés !

– Et tu ferais quoi pour vivre ?

– Je ne sais pas... N'importe quoi.

– C'est à peu près ce que font tous les flics qui démissionnent. » (*Adieu poulet.*)

Ce n'est certes pas une nouveauté. La police ne s'est jamais distinguée par son indépendance. Néanmoins, plus de deux décennies après la guerre, le citoyen aurait pu espérer un plus grand relâchement. Qu'au moins elle ait les coudées franches pour exercer son métier. Que nenni. Fonctionnaire tu es, fonctionnaire tu resteras.

Les vrais chefs ne sont plus des policiers ayant grimpé les échelons à force d'efficacité mais des politiciens forcément véreux, eux-mêmes soumis au pouvoir de l'argent. Combines et compagnie.

« Les combinards d'aujourd'hui occupent le temple, dirigent les journaux, subventionnent les campagnes électorales. Ils font élire ceux qui ensuite leur distribueront les marchés, leur accordant tous les passe-droits. Ils forment une nouvelle élite. Leurs descendants constitueront l'aristocratie de demain. Nous allons vers l'époque du voyou de droit divin. » (*Mort d'un pourri.*)

Une telle infiltration de la police par la politique dans ce qu'elle a de plus vil provoque des conséquences aussi nombreuses que fâcheuses.

Des enquêtes policières sont stoppées. Non pour raison d'État mais pour de plus insidieuses raisons politiques. Dans ce cadre, n'importe quel suspect peut se retrouver catalogué extrémiste même s'il n'a jamais émis la moindre opinion politique. Du moment que cela arrange les autorités en place, il

devient un pantin. *A contrario*, une affaire aux relents politiques peut être reléguée dans la masse des crimes de droit commun pour ne pas faire de bruit. La valse des étiquettes.

Plus inquiétant, le fait que, dès qu'une personnalité politique est impliquée, directement ou non, tout le système se bloque. Une sorte d'impunité non de droit mais de fait. Voir les démêlés de Marceau Leonetti. Cela génère une sorte de brouillard dans lequel le flic avance à tâtons, quand on ne lui demande pas de faire demi-tour. Or, les choses se compliquent singulièrement du fait que bien des truands sont en cheville avec des politiciens, et vice versa. Pour leur rendre de menus services, pour les arroser d'argent sale. Ces bandits deviennent intouchables. Le brouillard s'épaissit jusqu'à se transformer en nuit noire.

« Les gangsters, c'est une chose, les hommes politiques, une autre.

– Vous m'expliquerez la différence un jour, monsieur le directeur. » (*Adieu poulet.*)

Non loin des gangsters se trouvent les puissants. Banquiers, hommes d'affaires, ils disposent de mannes d'argent qui leur permettent de tout écraser sur leur passage. Ils s'achètent aussi facilement des politiciens que des tueurs à gages. Eux aussi intouchables. Au-dessus des lois, au-dessus du commun des mortels, se sentant au-dessus de tout. Organisés sur le plan international, en plus : « En attendant qu'ils installent l'Internationale des prolos, on a mis en place l'Internationale du pognon, c'est un peu plus sérieux, croyez-moi. Des mots comme “belligérants” ou “alliés” n'ont plus de sens. Nous n'avons plus d'amis, nous avons des partenaires ; nous n'avons plus d'ennemis, nous avons des clients. Le capital ne connaît plus de frontière. » (*Mort d'un pourri.*)

Bien que tiré d'un roman policier de Raf Vallet (alias Jean Laborde), *Mort d'un pourri* puise dans l'actualité et dans une certaine affaire Aranda. Ancien membre du cabinet du ministre de l'Équipement et du Logement, Gabriel Aranda fournit en septembre 1972 les preuves d'une collusion dans le secteur de la construction. En clair : des politiciens chargés de l'attribution de marchés touchaient d'importants dessous-de-table. Un scandale à épisodes car les documents montraient d'innombrables ramifications. Mais un scandale de plus dans une décennie qui en compte déjà beaucoup. Tous jettent le discrédit sur l'ensemble de la caste politique. Si l'affaire Aranda tient la une des journaux pendant plusieurs semaines, elle ne provoque

finalement aucun séisme dans le monde des politicards, équipé pour résister à tout. Quelques changements de postes, divers renvois et beaucoup de commentaires pour minimiser la portée de ces « pseudo-révélation ».

Le problème avec les hommes politiques est que, non contents d'être corrompus, ils ne sont pas fiables. Dans *Un cave* de Gilles Grangier, un promoteur immobilier qui n'a pas grand-chose à se reprocher hormis de classiques magouilles financières l'apprend à ses dépens. Il se targue d'avoir « deux députés » dans sa manche et d'être l'ami d'un ministre. Ce qui, selon lui, devrait lui assurer une solide protection. Seulement, quand la police s'intéresse à son douteux cas – non pour l'accuser mais pour s'en servir comme « chèvre » –, le mur de protection s'effondre. Et ce promoteur qui devait se trouver sur le faîte tombe de haut :

« Écoutez bien ce que je vais vous dire : la chèvre, en sortant d'ici, elle cavale chez le préfet. Vous êtes saqué, mon vieux. Vous pouvez rentrer chez vous vous préparer une musette de lacrymogènes. Fini le boulot peinard, aux manifs !

– Désolé de vous décevoir, monsieur, lui répond le commissaire, mais je dois vous informer que j'ai reçu de l'Intérieur une note vous concernant recommandant chaleureusement votre protection... Mais, “sans tenir compte des appuis officiels, abusivement évoqués par cette personne. On s'en tiendra donc aux opérations démocratiquement acceptables, telles que dues à tous les citoyens”... Vous comprenez ce que ça veut dire, je pense.

– Ça veut dire que, démocratiquement, on commence à me lâcher. Les empaffés ! »

La politique se trouvant partout et surtout là où elle ne devrait pas être, le travail du policier s'en trouve forcément et fortement réduit. On lui demande trop souvent de regarder ailleurs, voire de fermer les yeux. Obéir à ce genre d'ordre représente déjà une forme de corruption, de déviation. C'est dans une marge très étroite qu'évoluent les flics de cinéma.

Adieu poulet de Pierre Granier-Deferre plonge sans masque dans le marigot politique en pleine période électorale. Tout commence par une bagarre entre colleurs d'affiches. Incident si banal en ces années 1970 que les médias se contentent de les évoquer en quelques phrases. On en vient souvent aux mains entre partisans de candidats opposés et on casse des voitures qui traînent dans le coin. Pour cela que les politiciens ont recours à des gros bras, donc à des costauds au casier judiciaire chargé.

Ici, à Rouen, ça commence à cogner sec – un des colleurs est tué à coups de barre de fer ! L'inspecteur Moitrier s'interpose. Il a tort. Un des belligérants l'abat en tirant à bout portant. Quelques heures plus tard, à l'hôpital, le policier révèle le nom de son agresseur, Antoine Portor. Individu connu des services de police. Connu aussi pour être l'un des hommes de main de Pierre Lardatte (Victor Lanoux), conseiller municipal et candidat aux élections. Terrain miné ! Ce que comprend vite le commissaire principal Verjeat (Lino Ventura). Lardatte nie toute implication avec ce Portor et même avec l'ensemble des membres de son service d'ordre : « Vous voyez, près de la porte, ces deux tas de muscles à l'air abruti ? Regardez de l'autre côté, vous verrez les mêmes têtes de brutes. Ils travaillent tous pour moi. Croyez-vous que ce sont mes amis ? Que je partage leur intimité ? Ce n'est pas moi qui engage le service d'ordre, j'ai autre chose à faire. »

Verjeat n'en croit pas un mot et continue son enquête. Il dérange, car Lardatte appartient au parti de la majorité, donc au pouvoir. Quand le policier permet au père du colleur d'affiches décédé de hurler sa vindicte dans des haut-parleurs (« Lardatte est un salaud, un assassin, une ordure ! »), il dépasse les bornes. Sa mutation pour Montpellier l'attend sur son bureau.

Le scénario écrit par Francis Veber s'inspire d'un autre roman de Raf Vallet. Surtout, il repose sur un fait divers survenu en février 1971 à Puteaux lors de la campagne pour les municipales. Des colleurs d'affiches socialistes furent agressés par une bande armée. Un mort et six blessés. Les attaquants étaient des partisans du maire en place, Charles Ceccaldi-Raynaud, homme de droite. Le pouvoir ne put étouffer l'affaire, dont les journaux s'emparèrent. Elle déboucha sur un procès. Plusieurs auteurs de l'agression étant employés municipaux, le maire fut jugé responsable au civil. Il n'écopa que d'une condamnation pécuniaire (200 000 francs). À aucun moment il ne fut question de son implication personnelle ni d'une éventuelle collision entre son parti et des malfrats, donc entre le pouvoir et la pègre.

Pour faire circuler ses directives, aussi iniques soient-elles, le pouvoir dispose d'une arme redoutable : la hiérarchie. Jamais un ministre ou un élu n'osera convoquer un commissaire pour lui signifier sa façon de penser et pour lui imposer sa façon d'agir. Tout cela relève d'un jeu plus subtil, plein de non-dits. L'information filtre, passe sous les portes matelassées, se glisse dans les couloirs, aboutit dans des officines, s'exécute sans explications superflues.

Dans *Adieu poulet*, Verjeat se fait remonter les bretelles par son contrôleur général (Julien Guimar), chef de la brigade criminelle. Tout le monde, excepté Verjeat, aimerait bien extirper ce tragique incident de son contexte politique, afin de le renvoyer au niveau d'une querelle entre gens de basse extraction.

Dans *Sans mobile apparent*, une série de crimes, qui n'ont rien de politique, manque de basculer dans la guerre entre partis. N'y comprenant rien, incapable de deviner le lien qui relie ces meurtres, le sous-préfet local s'annonce convaincu qu'il s'agit d'un acte politique. Explication facile qui ne repose sur aucun élément solide mais permettrait aux gens en place de fustiger la lie extrémiste. Formaté par une grande école, ce représentant de l'État ne voit que ce qu'il veut voir. Pour lui, l'élimination de notables a obligatoirement une signification politique. Si les victimes avaient été des ouvriers ou des immigrés, il ne serait sans doute pas sorti de son bureau. Avec un tel zèle, ce sous-préfet va sûrement prendre du galon.

Zèle identique chez le préfet de police (Jacques François) du *Chat et la Souris*. Face au crime d'un notable, il invente un coupable : un homme qui s'accuserait du meurtre au nom d'un groupuscule d'extrême gauche. Normal, on est en pleine période électorale. Affoler le bourgeois avec une menace extrémiste fait toujours son effet. L'image du communiste le couteau entre les dents n'a jamais complètement disparu. Bien entendu, les vrais coupables n'ont aucun motif politique, si ce n'est la répartition des richesses à leur unique profit.

L'inspecteur Boulard (Jean Bouise) a affaire à des travailleurs immigrés dans *Dupont Lajoie* d'Yves Boisset. Pas victimes – quoique... –, mais coupables ! Boulard enquête sur la mort d'une jeune touriste dont le corps a été retrouvé près d'un chantier, donc non loin d'un foyer d'ouvriers étrangers. Indice suffisant pour désigner ces hommes à la vindicte populaire et déclencher une ratonnade. Inquiétude en haut lieu. Les élus locaux s'émeuvent. Si la Côte d'Azur devient le cadre de meurtres de jeunes filles et de règlements de comptes sanglants, les vacanciers risquent de prendre leurs cliques et leurs claques pour aller se faire bronzer au Larzac ou en Bretagne. Quand un élu s'enrhume, un policier éternue. Boulard est convoqué par son supérieur, qui réfute les conclusions de son enquête. Les responsables ne peuvent être ces campeurs venus des quatre coins de France.

« Inculpez des Français, d'honnêtes pères de famille en vacances, pour cette ratonnade et demain vous avez des incidents anti-arabes à Toulon, à Marseille, à Nice, partout ! »

L'inspecteur n'a plus le choix. Il connaît les auteurs de cette ratonnade mais ne peut rien contre eux.

Dupont Lajoie montre comment un crime sordide (un viol qui a viré au meurtre) commis par un bistrotier parisien bas de plafond peut « dégénérer » en affaire politique d'ampleur nationale. Il montre aussi à quel point les politiciens manquent de courage. Au lieu de prendre la situation en main, d'identifier formellement le meurtrier de Brigitte, le pouvoir en place préfère laisser les choses s'envenimer, faire marche arrière pour finir par se cacher derrière un écran de fumée. Pas de vagues, surtout pas de vagues. La France se doit d'être à l'image de la Côte d'Azur en été : beau temps, mer calme.

« Le film est l'analyse du mécanisme d'une ratonnade, explique Boisset. Il s'inspire d'un fait divers réel qui s'est déroulé près de Grasse. Le propos du film est clair. D'autre part, l'intrusion de la tragédie dans un univers de gugusses m'intéressait également. J'ai volontiers choisi des acteurs qui représentent, aux yeux du spectateur moyen, le Français débonnaire, gentil, brave mec, un peu naïf mais roublard. Le film démarre d'ailleurs comme une comédie bien française. »

Bilan : les Français sont racistes et ont la vue basse. Le cinéma ne fait que confirmer une certaine réalité. En août 1973, à Marseille, un Algérien égorge un chauffeur de bus. Un crime ni politique ni crapuleux mais œuvre d'un déséquilibré qui provoque une sorte de raz de marée raciste dans toute la France. Dans *Le Méridional*, journal marseillais, Gabriel Domenech publie un éditorial cinglant : « Nous en avons assez ! Assez des voleurs algériens, assez des casseurs algériens, assez des fanfarons algériens, assez des trublions algériens, assez des syphilitiques algériens, assez des violeurs algériens, assez des proxénètes algériens, assez des fous algériens, assez des tueurs algériens. »

Bilan confirmé par *L'Agression*, où les cibles ne sont plus des travailleurs étrangers mais des motards. Sans chercher à savoir ni qui ils sont ni quelles sont leurs motivations, ils sont assimilés à de dangereux loubards et, aussitôt, ostracisés. Syndrome *Easy Rider* mâtiné de *L'Équipée sauvage*. En dénonçant cet amalgame, le réalisateur Gérard Pirès fait acte politique.

De tels sujets dérangent une France qui devrait être paisible, si on en croit la propagande officielle. *Dupont Lajoie* se voit retirer ses autorisations de tournage les unes après les autres et Boisset doit jongler pour parvenir à filmer dans le Var. Ses ennuis sont loin d'être terminés car un groupe d'extrémistes de droite qui se fait appeler groupe Charles-Martel (à qui l'on doit un attentat à la bombe contre le consulat algérien à Marseille) veut bouter les trublions hors des plages. Le camping, principal lieu de tournage, est visé par des pierres, grenades et cocktails Molotov. Les Maghrébins sont des cibles de choix. Les figurants ne trouvent aucun hôtel où loger. L'acteur Mohamed Zinet est agressé par quatre gros bras. Hospitalisé, il ne peut terminer le tournage.

Non sans mal, *Dupont Lajoie* finit par trouver la route des écrans. En février 1975, presque six ans après Mai 68, les esprits devraient être plus ouverts. Non ! Des exploitants de salles hésitent ou refusent de le diffuser. Le patron du Pathé Clichy, à Paris, s'inquiète de la nouvelle clientèle que ce film attire, essentiellement des Arabes. Craignant que cela ne fasse fuir ses habitués, il retire *Dupont Lajoie* de l'affiche !

Avec ce film, Boisset dénonce le racisme ordinaire qui sourd dans toutes les couches de la population, y compris celle qui, apparemment bon enfant, fréquente les campings. Preuve que le cinéma policier en montrant la société telle qu'elle est peut faire œuvre de dénonciation. Ce que fait également Henri Verneuil quand, au début de *Peur sur la ville*, il montre la cave d'un bistrot sordide peuplé de travailleurs immigrés entassés comme des bêtes. Dans *Traitement de choc*, Alain Jessua, d'une manière volontairement moins réaliste, met en exergue des jeunes employés portugais exploités... jusqu'au sang.

Après *Dupont Lajoie*, Jean Bouise retrouve un emploi de flic intègre dans *Mort d'un pourri* de Georges Lautner. Il tente de sauver une certaine conception de la police et de la justice face à un collègue totalement corrompu, le commissaire Moreau (Michel Aumont). Si pourri de l'intérieur, le cas de le dire, qu'il en perd la tête.

« La vérité, c'est que vous êtes un con, Moreau. 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. »

La hiérarchie ne fait pas que désigner des coupables, elle en écarte d'autres. Quiconque dispose d'une « relation », donc de quelqu'un de suffisamment bien placé pour influencer sur la machine policière, n'a plus rien à craindre. Le mieux, bien sûr, est d'avoir un homme politique dans sa manche. Et les hommes politiques, élus ou non, ne manquent pas dans cette France pompidolienne puis giscardienne. Députés, sénateurs, conseillers en tout genre, maires, membres de partis, ça pullule et ça obstrue.

« Si vous pensez que j'ai tué mon mari, en haut lieu on doit le penser également. Et en haut lieu, on ferme les yeux.

– C'est-à-dire qu'en haut lieu on préfère avoir une criminelle en liberté plutôt qu'un changement de régime. » (*Le Chat et la Souris*.)

Dans le confort lambrissé des ministères et des mairies, on aime le classement immuable. Chaque chose à sa place et une place pour chaque chose. Les crimes doivent être motivés par des raisons sordides ou une certaine forme de folie. Point. On enquête, on arrête et on enferme. De son côté, la politique se charge de gérer le pays au mieux des intérêts de la majorité. Un bon politicien ne se mêle pas de crime et un bon criminel ne fait pas de politique. Voilà une société bien structurée.

En existe-t-il ? Pas dans la France des années 1970, où chacun a son mot à dire et sa réflexion à faire sur cette fameuse gestion. Entre les voraces qui convoitent une part du gâteau et les idéalistes qui rêvent à un monde meilleur, cela fait plus de monde prompt à haranguer que d'électeurs dans les isolements. Et dans cette foire d'empoigne, quand un crime repose sur la politique, cela provoque la panique. Pas la même selon les orientations. Si le coup bas vient de droite, la panique se soigne dans le silence, s'il vient de gauche, il se traite dans la fureur.

Le Complot de René Gainville met en scène des militaires portés sur la droite, voire l'extrême droite. Tendance OAS. Attachés à un improbable maintien de l'Algérie dans le giron français (l'action se déroule en 1962). En vue de financer leurs opérations, officiers et troupes commettent des hold-up. Ils envisagent aussi de libérer par la force le général Challe, détenu à la prison de Tulle. Leur but, sans surprise de la part de militaires, est de renverser le pouvoir en place et d'installer des dirigeants galonnés à la poignée de fer. Un putsch ! Fi de ce président et général quatre étoiles qui passe d'un mensonge à l'autre. Cette agitation, bien que secrète, finit par s'ébruiter. Les gens en place tremblent. Et par voie de conséquence, la police. Il est hors de question de laisser ces fauteurs de troubles agir à leur guise. Le chef de l'État

n'est peut-être pas homme exceptionnel mais il est de droite et il est élu, deux qualités suffisantes pour le laisser en place. Malheureusement, ces militaires sont aussi de droite et défendent des idées séditionnelles mais partagées par une large frange de l'électorat gaulliste. Frapper trop fort risquerait de mécontenter ces braves électeurs. Donc faire le jeu de la gauche. Donc mettre l'avenir de la droite en péril. Imaginer l'arrivée d'un chef de l'État de gauche donne la nausée à tous ceux qui tiennent les rênes du pouvoir dans leurs petites mimines.

Le commissaire Lelong (Michel Bouquet) dispose d'une marge de manœuvre plus que réduite. D'un côté, une affaire politique qui provoque la pression de sa hiérarchie, de l'autre, le mur construit par celle que l'on ne surnomme pas sans raison la Grande Muette. Entre les questions à ne pas poser et le refus de donner des réponses, Lelong ne peut espérer aller loin.

« Excusez-moi, dit-il, jusqu'ici je fichais et traquais les voyous, pas les officiers et les anciens d'Indochine. »

Comment peut-il mener son enquête ? Grâce à une entité jamais clairement définie et pourtant bougrement efficace. Représentée par un singulier personnage, Paroux (Raymond Pellegrin). Il ne fait pas partie des rangs de la police officielle mais dispose de pouvoirs exorbitants et donne des ordres à Lelong et son équipe.

Un remplaçant de choc. Pas un vantard. Il préfère agir que bavasser, ce qui l'exclut *de facto* du microcosme politique. Sur le terrain, il obtient des résultats rapides et fiables. Comment ? Mieux vaut ne pas le savoir. Il court loin devant pendant que la police piétine. Le projet d'évasion finit par capoter et les comploteurs sont annihilés. Tout cela sans bruit, à peine celui des armes automatiques...

La trame du *Complot* repose sur des faits authentiques. Le général en retraite Maurice Challe avait participé à un putsch destiné à reprendre le pouvoir en Algérie et à garder ce territoire sous la tutelle de la République française. La fameuse histoire du « quarteron de généraux en retraite » raillée par de Gaulle. Challe et de nombreux participants à cette tentative mort-née se retrouvèrent à la prison de Tulle. Un plan d'évasion fut mis en place, impliquant le lieutenant-colonel de La Chapelle, lui aussi enfermé à Tulle. Plan découvert (ou dénoncé) qui entraîna le transfert immédiat – le 21 mars 1961 – du lieutenant-colonel vers la prison des Baumettes à Marseille (transport spécial en hélicoptère !).

On retrouve des militaires comploteurs dans *Sans sommation* de Bruno Gantillon. Bien que leur but soit confus, leur dangerosité est évidente. Leur chef, le commandant Capra (Mario Adorf), est craint pour plusieurs raisons : parce qu'il n'a rien à perdre, et beaucoup à dire.

« Je vous rappelle les états de service de Capra, égrène un commissaire : détournement de matériel de guerre, rébellion armée, incitation à l'émeute, tentative de putsch et j'en passe. Après quoi, retour dans la métropole et attaque d'une prison pour libérer des amis à lui. [...] Vous ne devez pas perdre de vue que l'ex-commandant Capra est surtout dangereux du fait que, s'il était traduit devant la Cour de sûreté de l'État, il pourrait être amené à faire certaines confidences qui pourraient, disons, indisposer quelques personnalités civiles et militaires situées à l'échelon gouvernemental. Donc, si l'un d'entre vous, en présence de Capra, s'estimait en état de légitime défense et faisait usage de son arme, je ne pense pas qu'on lui en tienne rigueur en haut lieu. »

Le message est clair : les policiers reçoivent un blanc-seing pour abattre Capra, un véritable permis de tuer digne de l'agent 007. La preuve que les militaires félons, même versés dans le banditisme, ne peuvent être traités comme des malfaisants lambda. À délinquance spéciale, traitement spécial.

Dans les faits, un policier, Raoul Maury (Maurice Ronet), parce que bénéficiant d'une certaine ressemblance avec un officier, est chargé d'infiltrer le groupe de Capra. Il fait tant et si bien qu'il se lie d'amitié avec le commandant et commet le braquage d'un casino à son côté ! Maury étant un déçu de la police, il semble avoir plus ou moins adhéré aux thèses musclées de Capra.

Militaires encore, comploteurs toujours, dans *Le Point de mire* de Jean-Claude Tramont. Mais des militaires américains, cette fois. Pour sauver la puissance du Pentagone, ils viennent régler leurs sales affaires en terre européenne. Le plan se monte près de Paris mais le meurtre – d'un ministre américain – a lieu près de Bruxelles. Et, pour bien faire les choses, les soldats félons font porter le chapeau à une photographe française (Annie Girardot), qui meurt sans avoir rien compris. L'armée est décidément retorse.

À l'autre extrémité de l'éventail politique surgissent les comploteurs de *Nada* de Claude Chabrol. Des civils. Brouillons. Nettement moins organisés que les militaires. Même leurs revendications sont floues. Ils veulent massacrer tout ce qui est lié de près ou de loin à l'autorité et faire passer un message sur les ondes : « En tout état de cause, la majorité de la population

en France et ailleurs ressent, sans nul doute, un enthousiasme spontané et sain en apprenant qu'un diplomate est séquestré et que des flics sont morts. [...] Allez-y aussi. À chacun son homme d'État, son flic, son prêtre, son enseignant, son artiste. »

Réjouissant programme. Un chouïa badin.

En mars 1970, des individus se déclarant maoïstes avaient pillé l'épicier de luxe Fauchon, à Paris, pour en redistribuer les produits dans les quartiers pauvres. Genre d'action qui put faire sourire mais laissa vite place à une violence totale dans toute l'Europe. *Nada* en est l'héritier.

Pour appuyer leurs dires, ces réformateurs armés enlèvent l'ambassadeur des États-Unis en France. Geste symbolique, car cet Américain – qui fera montre d'une coupable couardise – ne leur a rien fait de personnel.

Ces bouillants jeunes gens ne cachent pas leurs opinions d'extrême gauche. Au silence de l'armée ils opposent une logorrhée qui donne le vertige. Les formules s'entrechoquent, se contredisent parfois. Clinquants mais pas toujours dans la finesse : « J'aime mieux finir dans le sang que dans le caca ! »

Évidemment, le rapt d'un ambassadeur se remarque plus que la préparation d'un putsch. Comme il s'agit d'agités gauchistes, le commissaire Goemond (Michel Aumont) dispose des pleins pouvoirs. Quoi qu'il fasse, il sera couvert. Il n'a pas été choisi au hasard. Ni un modèle d'intégrité, ni un prix de vertu, mais obéissant, servile.

Pour l'aider dans sa tâche, il bénéficie d'une grossière erreur du groupe Nada, dont l'amateurisme est patent. Ces démolisseurs ne savaient pas que l'établissement où ils ont alpagué l'ambassadeur était placé sous la secrète surveillance de la police (probablement les renseignements généraux). Leur action d'éclat a été filmée ! Fort de ce document, Goemond remonte sans peine la filière. Sans y mettre les formes. Le premier suspect qu'il doit interroger se fait cogner dessus à peine la porte de son appartement entrouverte ! Plus tard, lorsque la planque des ravisseurs est repérée, dans la campagne, la police organise un siège digne de *La Veuve Couderc* (dont l'action se déroule pourtant une vingtaine d'années plus tôt !). Les assaillis ne s'y trompent pas : « Ils ne sont pas venus pour nous prendre, ils sont venus pour nous massacrer ! »

Les flics tirent sans discernement. Anéantir des gauchistes criminels ne peut que reconforter l'électorat de droite et renforcer les relations franco-américaines, tout en calmant les éventuels désirs d'agitation d'énergumènes

dévoyés. Presque une œuvre de salubrité publique.

Dans *Nada*, la critique de la police et du pouvoir se niche également dans les détails, chers à Chabrol. Ainsi, tous les bureaux officiels affichent, bien en vue sur l'un des murs, la photo du président Pompidou, sorte de Big Brother surveillant tout et tous. Une manière de rappeler que l'Administration est en forme de pyramide vouée à un seul homme, seul maître après Dieu et quelquefois avant. À noter que, dans *Le Saut de l'ange* (dont l'action se situe dans les années 1970), Boisset place un grand portrait du maréchal Pétain dans les locaux de la police !

Plus amusante est la présentation du logement du ministre de l'Intérieur, personnage falot comme de bien entendu. Dérangé en plein week-end par cette affaire de révolutionnaires gauchisants, il habite dans un somptueux château, flanqué d'une épouse pomponnée comme Marie-Antoinette. Chabrol se garde bien de dire si ce somptueux bâtiment a été mis à sa disposition par la République, s'il s'agit d'un bien de famille ou si le ministre l'a acquis grâce à de juteux dessous-de-table. Quand la V^e a des allures de monarchie...

Chabrol écrit le scénario de *Nada* en compagnie de Jean-Patrick Manchette, auteur engagé (à gauche), d'après le roman éponyme de celui-ci. Volonté affichée de secouer le cocotier et de jeter tous les fruits pourris dans le même panier.

« J'ai fait *Nada* pour une mauvaise raison, dira Chabrol : l'irritation. À force de lire un peu partout, et à propos de n'importe quoi : "Ah, quel grand film politique !", "Ah, quel courage de dénoncer la guerre et la violence !", ce genre de conneries m'avait échauffé les oreilles. Et le bouquin de Manchette m'a paru une excellente riposte. Tout s'est décidé très vite : on s'est partagé l'adaptation, Manchette et moi. J'ai fait les 120 premières pages, il a fait les 120 suivantes. Dans l'ensemble le film est très fidèle au livre, sauf pour une phrase qui assimilait l'anarchie au terrorisme, et que j'ai tenu à changer... "Le terrorisme politique et le terrorisme d'État sont les deux mâchoires d'un même piège à cons !" Voilà une vérité première énoncée par Fabio Testi dans *Nada* – on la trouve aussi dans le livre –, qui me semble très claire. Mes opinions politiques sont extrêmement simples : je pense que le terrorisme politique et le terrorisme d'État sont les deux mâchoires du même piège à cons et qu'il faut essayer de les éviter tous les deux. Et le chaos peut aussi bien naître de l'organisation de l'État que de sa désorganisation. »

Le résultat ne se hisse sans doute pas à la hauteur des espérances du cinéaste. *Nada* apparaît, œuvre brouillonne d'où ne se détachent ni personnalité marquante, ni groupe attachant. Les kidnappeurs amateurs sont plus pitoyables que sympathiques et la police n'inspire que dégoût. Le tout noyé dans des formules à l'emporte-pièce et des raccourcis faciles. Le public ne se passionne pas pour ce pamphlet.

Dans *Solo*, Jean-Pierre Mocky met en action de jeunes révolutionnaires qui tuent des bourgeois. Leur ambition paraît claire :

« On a décidé de tout faire péter, tout casser.

– Voilà un bel objectif et qui ne manque pas d'ambition. Et où voulez-vous en venir exactement ?

– Supprimer tout ce qui sent l'argent, tout ce qui est pourri et corrompu. »

Leur amateurisme leur coûtera cher.

L'idée du film vient à Mocky en mai 1968 quand, traînant dans un bistrot parisien, il entend de jeunes gens affirmer vouloir poser des bombes pour mener une vraie révolution. *Solo* reste le polar le plus soixante-huitard de la décennie.

En 1977, Yves Boisset envisage d'aller plus loin. Dans son projet *Crimes obscurs en Extrême-Occident*, il veut montrer comment les Brigades rouges étaient manipulées par la CIA, qui les finançait en sous-main. Il y ajoute l'assassinat du pape !

« Le but du film était de montrer comment les Brigades rouges – dans beaucoup de cas sans le savoir, d'ailleurs – étaient manipulées par le capital et en particulier par Fiat. Tout cela était avéré. Le scénario montrait la complicité des communistes qui faisaient une alliance avec le diable, la CIA, pour calmer le jeu social en Italie. La violence des Brigades rouges permettait de mettre fin aux grèves parce que les gens se retournaient contre elles. »

Des producteurs s'intéressent à ce projet et à ce que Boisset estime « le meilleur scénario que j'aie jamais eu entre les mains ». Patrick Dewaere (qui se met à l'anglais à raison de quatre heures par jour) doit tenir le rôle principal au cœur d'une distribution internationale comprenant, entre autres, Lauren Bacall, James Coburn et Ugo Tognazzi.

« C'est un sujet assez difficile à expliquer, affirme Dewaere. Disons qu'il traite du terrorisme, de ces actions individuelles qui sont finalement beaucoup plus fortes, qui font beaucoup plus mal, que les actions militantes. Je suis un

jeune anarchiste complètement individualiste, isolé, qui se fait manipuler par un mec de la CIA pour assassiner le pape ! Je joue un mec qui veut tout foutre en l'air. Un mec comme je les aime, quoi ! »

Boisset emmène son équipe au Vatican pour « voler » des images.

« C'était épique, racontera-t-il. On s'était déguisés en une équipe de reportage de France 2 et on était sur les toits du Vatican. On avait les autorisations parce qu'on avait dit qu'on tournait un reportage sur la bénédiction *urbi et orbi* place Saint-Pierre. On avait goupillé un truc où Patrick faisait comme s'il était perchman. Sa perche ressemblait à un canon de fusil puisqu'on y avait mis une lunette. J'ai tourné des plans montrant Patrick avec le vrai pape dans la visée de son fusil. Les gardes du Vatican qui étaient à côté de nous n'y ont vu que du feu. Un coup de bol terrible car, au moment où l'on suit le pape qui marche vers sa papamobile, il trébuche et sort du champ de notre caméra. J'aurais pu arranger tout ça au montage pour que l'on croie à un vrai attentat. »

Après quatorze mois de préparation, le projet capote. Sans doute en raison de pressions exercées par le capital et le pouvoir. « Le petit voyou de producteur a touché un maximum de pognon pour ne pas faire le film, conclura Boisset. Moi je n'ai rien touché et Patrick non plus. Le plus malin fut James Coburn qui avait signé le film et a touché un dédommagement sans jamais bouger de chez lui. »

Police et politique font bon ménage dans un autre film de Boisset, *L'Attentat*. Film plutôt policier ou plutôt politique ?

« Ça fonctionne dans les deux sens, répond l'intéressé. Mais, indiscutablement, *L'Attentat* est un film politique dont les intentions sont claires, au moins dans notre esprit. Nous avons voulu faire passer un certain nombre d'idées, de points de réflexion. »

Plus question, officiellement, d'enlèvement ni d'assassinat mais de monter un piège. Le redoutable colonel Kassar (Michel Piccoli), ministre de l'Intérieur d'un pays non identifié d'Afrique du Nord, « souhaite » rencontrer Sadiel (Gian Maria Volontè), leader de gauche, chef de l'opposition en exil, condamné à mort par contumace, à la popularité grandissante. La France accepte d'organiser la rencontre à Paris mais en piégeant Sadiel, c'est-à-dire en le faisant venir sous un prétexte fallacieux. L'opération implique la police (dont la brigade mondaine). Pour piéger Sadiel, il faut piéger Darien (Jean-Louis Trintignant), journaliste de peu d'envergure, ami de l'opposant. Rien de plus facile, comme l'explique un haut fonctionnaire :

« On a un dossier sur ce Darien ? On peut faire pression sur lui ?

– On peut faire pression sur tout le monde. »

Coincé, Darien doit, malgré lui, participer à l'opération qui mêle également un avocat (Michel Bouquet) au service du pouvoir et des banques, un journaliste influent de la télévision (Philippe Noiret) et même un ancien de la Gestapo (Daniel Ivernel) ! Du beau linge. Tout cela orchestré et manipulé par des personnalités très puissantes.

L'ensemble de la police n'est cependant pas impliqué dans ce qui tournera à l'enlèvement puis à la disparition pure et simple. Le commissaire Rouannet (François Périer) veut savoir ce qu'il est advenu de Sadiel. Il enquête dans la villa où l'opposant a été vu pour la dernière fois. En dépit des pressions, Rouannet persévère. Mais il n'est qu'un flic parmi tant d'autres. Sa bonne volonté ne saurait suffire à surmonter son manque d'informations, ni même son souhait de pousser ses hommes :

« Dites-moi, commissaire, on marche sur les plates-bandes de quelqu'un dans cette affaire ? Vous savez, quand on pose des questions sur Sadiel ou Kassar, on n'est pas très bien reçus.

– Et alors, c'est la première fois que ça vous arrive ? Vous ne serez jamais bien reçus nulle part, mettez-vous bien ça dans la tête ou alors changez de métier. »

Rouannet agit sur le terrain, au grand jour. Dans l'ombre évolue un autre policier (Jean Bouise) qui peut pratiquer en toute tranquillité les écoutes illégales et mettre en scène le suicide de Darien. La partie était truquée dès le départ, Rouannet aurait dû le savoir.

Ni Boisset ni son scénariste, Jorge Semprun, ne cachent le démarquage de *L'Attentat* sur l'affaire Ben Barka, homme politique marocain enlevé en plein Paris le 29 octobre 1965 dans des circonstances jamais vraiment élucidées. Une évocation très appuyée qui dérange le gouvernement pompidolien. « L'affaire Ben Barka, cela séduisait les producteurs et les financiers, rappellera Yves, mais cela leur faisait peur. Ils craignaient certaines complications fiscales ou administratives. Car on ne touche pas impunément, en France, à certains sujets. »

Boisset est considéré comme un dangereux dissident qui a pour mauvaise habitude de remuer les odeurs nauséabondes. Au lieu de filmer de gentilles comédies avec de fraîches jeunes filles, il s'enfonce dans des œuvres sombres et perturbantes. Il faut le stopper ! Interdire purement et simplement son film pourrait faire jaser, d'autant que les journalistes dégainent facilement leur

plume pour dénoncer toute atteinte à la liberté d'expression. D'autant, aussi, que ce Boisset sait mener sa barque, dans laquelle l'accompagnent une quinzaine d'acteurs réputés et appréciés. Non, décidément, on ne peut barrer la route à ce cinéaste mais on peut lui mettre des bâtons dans les roues, ou des bois flottants dans le gouvernail.

Commencer par taper là où ça fait mal : l'argent. *L'Attentat* a obtenu l'avance sur recettes, aide publique qui lui permettra de boucler son budget. Pour le pouvoir, cela revient à financer le bâton avec lequel il va se faire frapper. On s'arrange pour prétexter un dossier mal rempli, l'absence de documents, donc pour ne pas verser un fifrelin. L'Administration a l'art de noyer le poisson dans la paperasserie.

Cela ne suffit pas à faire renoncer Boisset. Il débute son tournage. À Paris, comme prévu. Sur les voies publiques. Qui dit voies publiques dit autorisations municipales, préfectorales et *tutti quanti*. Les lieux sollicités ne sauraient être bloqués pour raisons cinématographiques, explique-t-on au trublion. Même au petit matin. Qu'à cela ne tienne. Yves part tourner certaines scènes – dont celles dans le métro et à l'aéroport – à l'étranger, d'autres dans la proche banlieue parisienne – où les « nécessités de circulation sur la voie publique » ne peuvent plus lui être opposées. D'autant que les maires, de gauche, adorent faire la nique au pouvoir étatique. Pour le reste, il volera des images dans Paris, sans la moindre autorisation.

Toutefois, il a besoin d'immortaliser certaines scènes dans et autour de la brasserie Lipp, en plein cœur de Paris, là même où Ben Barka fut enlevé. Le directeur donne son accord. Presque dans l'heure qui suit, on lui annonce la proche visite de commissions de sécurité, d'hygiène et de tout un tas de trucs suffisants pour gêner son service et embarrasser sa clientèle. On vérifiera ses cuisines, ses issues de secours, ses sanitaires... Avant, probablement, de vérifier ses comptes. Les maîtres chanteurs administratifs en sont pour leurs frais. Le directeur maintient sa décision. Et puis, faudrait voir à ne pas trop le chatouiller, car la fine fleur politique vient déjeuner chez lui, dont un certain François Mitterrand. Lipp étant un établissement privé, il peut y convier qui bon lui semble ; y compris une équipe de cinéma. *Idem* pour les abords immédiats, bien qu'extérieurs, de la brasserie. La police, très impliquée dans ce dossier, agréée.

Quand Boisset arrive, il constate la présence de policiers en uniforme partout. Un véritable quadrillage du quartier. Quelle que soit la direction dans laquelle il braque sa caméra, y figure un flic dans sa belle tenue. Or,

historiquement, ils ne sont pas censés être là. Ils étaient même cruellement absents le jour de l'enlèvement de Ben Barka. Le réalisateur réplique du tac au tac. Il décroche son téléphone et rameute tous les acteurs de son film. Soudain, Saint-Germain-des-Prés grouille de plus de vedettes que le Festival de Cannes à son apogée. Qui dit déploiement de vedettes dit curiosité des journalistes. Les policiers disparaissent comme par enchantement.

« *L'Attentat* était un film très difficile à monter, résumera Boisset. Je m'étais très bien entendu avec tous les acteurs et c'est vraiment grâce à eux que le film s'est fait. Un certain nombre de gens sont mis en cause, sinon nommément du moins expressément ; bien évidemment, ils ne souhaitaient pas que le film soit tourné. Les vedettes, dans ce cas précis, ont permis de monter l'affaire financièrement et ont été une sorte de protection contre les menaces auxquelles nous avons été exposés. Il faut dire que tous les acteurs qui jouaient dans le film étaient au moins des "bourgeois libéraux". Il est clair qu'Alain Delon n'aurait jamais accepté de tourner dans ce film. Pourtant, moi, je ne serai pas contre le fait de travailler avec lui ; mais il refuserait et, d'une certaine manière, c'est plutôt à son honneur. »

Pour entraver la carrière de *L'Attentat*, le pouvoir dispose d'une ultime alliée, dame Anastasie. Hélas pour elle, elle tombe sur un os. Boisset a retenu la leçon d'*Un condé*. Il a projeté son film à une armada d'avocats spécialisés dans ce domaine en leur demandant de scruter le moindre détail. Tous ont donné leur feu vert. Dépitée, la censure repart dans sa cage.

Yves Boisset croit avoir gagné son rude combat contre les autorités. Il se trompe. Le coup vient de là où il ne l'attend pas du tout. Pour obtenir certains détails, le réalisateur et le scénariste ont interrogé le journaliste Philippe Bernier, qui inspire le personnage de Darien. L'homme vend ses informations au prix fort mais accepte de ne pas attaquer en diffamation *L'Attentat* à sa sortie. Il tient à peu près parole mais critique vertement le film, qu'il qualifie de « fumisterie ». Le sang de Boisset ne fait qu'un tour : il accuse Bernier d'avoir vendu son honneur et le désigne comme indicateur de police ! Procès. Qui condamnera Boisset à payer la coquette somme de 200 000 francs (soit l'équivalent de ses bénéfices tirés du film) de dommages et intérêts à la « victime »...

L'Attentat le répète parmi d'autres : une « certaine partie » de la police est gangrenée ou entravée par la politique. Il s'agit de la police officielle. Celle dont on parle dans les médias. Car il en existe une autre. Plus secrète, mais pas tant que ça. Celle qu'évoque *Le Complot* sans citer son nom. Une police

parallèle que définit clairement Paraux : « Je suis gaulliste depuis vingt-deux ans, mes amis aussi. Chaque fois qu'on a eu besoin de nous, nous sommes venus. Jadis on nous appelait les terroristes, les francs-tireurs. Aujourd'hui, nous sommes les gorilles, barbouzes, les polices parallèles... Je m'en fous, mes amis aussi. Mais si la police non parallèle faisait son métier, moi, je serais tranquillement chez moi. »

Cette description ne trompe personne. Il s'agit de toute évidence du Service d'action civique. Le SAC.

Une association de type 1901 – au même rang que les amicales boulistes, les clubs de philatélistes et les réunions d'adeptes du macramé – au service d'un seul homme et qui prône plus l'action que le civisme. Créée le 4 janvier 1960. Non *par* mais *pour* le général de Gaulle, fraîchement revenu au pouvoir. Il convenait de consolider son assise, pour le moins branlante. Surtout avec les « événements » d'Algérie. Nécessité d'une garde prétorienne nouveau genre. D'où le SAC, « association ayant pour but de défendre et de faire connaître la pensée et l'action du général de Gaulle ». Ça, c'était pour la façade. Car le SAC ne se contente pas de distribuer des tracts, d'organiser des meetings ou des goûters pour analyser la pensée du général. Il combat. Ses membres sont des gaullistes purs et durs. Plus durs que purs. Officiellement recrutés un peu partout mais, dans les faits, beaucoup d'hommes politiques en place, de policiers, de gendarmes et de messieurs au casier judiciaire chargé. Le SAC fait du service d'ordre. Car il aime l'ordre. Mais son service s'étend partout. Il se mêle de tout, intervient dans tout, souvent avec violence. Dès qu'une menace gauchiste, réelle ou supposée, pointe le bout de son museau, il se précipite à la rescousse, chevalier noir plus que chevalier blanc. Protégé par le pouvoir en place, soutenu par une partie de la police, il joue les bulldozers en toute impunité. D'où sa réputation, justifiée, de police parallèle. Les membres du SAC disposent d'une carte tricolore, semblable à celle des policiers, qui leur sert de bouclier.

Les émeutes de 1968 rendirent le SAC quasi fou furieux. La bave aux lèvres, il voulut empêcher la « chienlit » de gagner toute la France et s'efforça de ramener ces suppôts du communisme dans les amphithéâtres qu'ils n'auraient jamais dû quitter. Le SAC envisagea même, aidé par la police officielle, de procéder à l'arrestation de centaines d'émeutiers pour les parquer dans des stades. Dont le stade Vélodrome de Marseille, au nom si évocateur. Six ans plus tard, *Le Nouvel Observateur* affirme, sans être

contredit : « En mai 1968, des dispositions avaient été prises par les polices officielles et parallèles pour s'emparer de certaines personnes, dans le cas où la situation aurait évolué dans un sens défavorable pour le pouvoir. »

La décennie 1970 marque une certaine forme d'apogée du SAC. « Au cours des dix dernières années, écrira Michel Labro dans *L'Express* du 18 juin 1982, on recensera plus de 200 membres du SAC cités dans des rapports de police concernant des trafics d'armes, de drogue, d'alcool, de faux papiers. Dans plus d'un grand scandale, du meurtre d'un caïd lyonnais à celui d'un gréviste à Rennes, d'une officine de trafic d'influence aux raids anti-autonomistes en Corse, on retrouve de nouveau la marque du SAC. »

En 1981, la gauche à peine installée à l'Élysée, dans les ministères et sur bien des bancs de l'Assemblée, le Sénat crée une « commission d'enquête pour faire toute la lumière sur les activités du Service d'action civique (SAC) et déterminer les complicités dont il a pu bénéficier à tous les niveaux ».

Le texte préparatoire qui réclamera la dissolution de cette association est explicite : « Cette association déclarée au titre de la loi de 1901 a joué un rôle de service d'ordre du pouvoir et de lutte contre les mouvements de gauche en France pendant et après la guerre d'Algérie. Son nom a été cité de plus en plus souvent à l'occasion de nombreuses affaires pénales, meurtres, trafics de drogue, rackets et récemment encore à l'occasion d'un délit lié à l'affaire de Broglie. Les protections politiques importantes dont le SAC et ses membres ont pu bénéficier pendant des années jusqu'aux plus hauts niveaux de l'État ont assuré son impunité, notamment pour des activités de police parallèle et l'exécution de missions aux frontières de la politique et du banditisme. Il y a quelques années, devant le nombre d'affaires de droit commun où avaient été compromis mercenaires et hommes de main du SAC, la carte tricolore dont disposèrent ses membres fut retirée, mais plusieurs milliers d'adhérents du SAC récupérèrent une nouvelle carte. Les députés communistes sont intervenus à de nombreuses reprises pour dénoncer les agissements du SAC et demander une enquête et la dissolution de cette organisation. Les gouvernements et les ministres de l'Intérieur précédents s'y sont refusés. M. Poniatowski, alors ministre de l'Intérieur, avait déclaré qu'il n'y avait pas de polices parallèles et que le SAC n'était pas "justiciable d'une dissolution". Un pays démocratique comme la France se doit d'interdire une association comme le SAC dont l'illégalité et la violence au service d'une faction constituent une menace permanente pour l'exercice des libertés. Ses activités sont contraires à la légalité républicaine. »

Mais cela sera en 1981. Tout au long des années 1970, le SAC dispose de toute latitude pour laminer, frapper, tricher, piéger, mentir, etc.

Au cinéma aussi, le SAC est présent. Il reste anonyme dans *Le Complot*. Dans *Adieu poulet*, le scénario gomme toutes les références à cette association alors que le maire de Puteaux, Charles Ceccaldi-Raynaud – qui inspira une partie du scénario – est membre du SAC.

Yves Boisset attaque le SAC bille en tête dans *Le Juge Fayard*. Il a déjà fait allusion – sous forme de clin d’œil – à cette entité dans *Le Saut de l’ange* puisque l’on y voit un gangster, futur député, diriger une entreprise dont les initiales sont SAC !

Mais on ne s’attaque pas impunément à cette police parallèle. Sachant que le cinéaste va soulever un sacré lièvre en montrant les agissements d’un juge d’instruction tenace, des gens bien-pensants vont chercher à le stopper. Heureusement, le pouvoir des sympathisants du SAC est insuffisant pour contrer la réalisation d’un film. Quand Boisset livre son produit fini, stupeur et damnation : le SAC y est nommément cité ! Et pas en bien. La fameuse association réclame une interdiction totale du *Juge Fayard* pour diffamation. Elle n’a jamais fait dans la demi-mesure. Un juge se penche prestement sur cet épineux dossier et en conclut qu’au pire il faudrait revoir certains dialogues. Pourtant, ce ne sont pas les répliques concernant le SAC qui doivent être revues et corrigées mais celles concernant un fictif homme politique corrompu, Chalamont. Nom qui pourrait entraîner une confusion (certes fortuite) avec un ministre en exercice, Chalandon !

Le SAC obtient quand même que son label soit censuré. On en arrive à une situation aussi unique qu’ubuesque : chaque fois que le mot SAC est prononcé il est couvert par un bip sonore. Cela deviendra un jeu dans les salles de cinéma : au bip, le public crierait comme un seul homme : « SAC ». L’association a obtenu exactement l’effet inverse de ce qu’elle escomptait ! Elle tente de récupérer le coup en discréditant le film – par des pressions auprès de divers journaux – mais sans véritable effet. Impossible, bien sûr, de savoir qui a cédé aux pressions, mais la subite tiédeur d’un Michel Mohrt dans *Le Figaro* laisse rêveur : « Yves Boisset veut faire un cinéma qui dérange et “fasse réfléchir”. Mais le cinéma qu’il nous donne est le plus conformiste qui soit. Ce qui serait “dérangeant”, ce serait de nous montrer un juge intègre, quoique traditionaliste, et qui croit qu’un magistrat est fait pour appliquer les lois, non pour les contester et faire de la politique. »

Il faudra attendre la fin des années 1980 pour que le stupide bip disparaisse des copies.

Le SAC vit ses dernières années de gloire. En jetant son nom en pâture sur la place publique, Boisset lui porte un coup. Tel est son but. Chez lui, le polar devient politique.

Claude Chabrol aussi parle du SAC, dans *Nada* puisqu'il y est question de « dissidents du SAC », sans guère plus de précision. Un troublant télex tombe sur les téléscripteurs et apparaît à l'écran : « M. Joseph Craboliot, ancien secrétaire national du Service d'action civique, grand maître de la chancellerie druidique mondialiste, a été remis en liberté ce matin à 11 h 30 en raison de son état de santé. Il a aussitôt pris l'avion en direction de Madrid. »

Le polar français reste politique quand il s'agit de dénoncer la peine de mort. Deux réalisateurs s'en chargent et dénoncent avec véhémence cette mortelle pratique qui a encore quelques années devant elle.

Deux hommes dans la ville de José Giovanni chemine cahin-caha dans l'unique but de montrer la scène finale où Gino Strabliggi (Alain Delon) est conduit à la guillotine. Cet ancien truand, qui a essayé de revenir à une vie paisible, a tué un flic qui le harcelait, lui et son épouse. Pour José Giovanni – qui échappa lui-même au couperet fatidique – la peine de mort est une aberration qui couronne un système judiciaire caduc : « C'est aux conditions du crime qu'il faut s'attaquer, beaucoup plus qu'aux criminels. »

Le réalisateur organise une avant-première avec l'Association française contre la peine de mort, qui s'affirme « profondément touchée par cette œuvre courageuse qui démontre aussi bien la fragilité de la justice que l'absurdité de la peine de mort ».

Jean-Pierre Mocky enfourche le même cheval de bataille avec *Le Témoin*, qui sort cinq ans plus tard. Chez lui, c'est une grossière erreur qui amène un pauvre hère, de surcroît étranger, devant la veuve. Comme *Deux hommes dans la ville*, le film se termine sur des images d'un condamné marchant vers la mort. Images supprimées dans la version italienne car, de l'autre côté des Alpes, la peine de mort a été abolie. De plus, le producteur italien rechigne à montrer un acteur comique populaire, Alberto Sordi, se faire couper la tête.

Ces œuvres deviennent deux pierres apportées à un édifice dont le début de la construction remonte à longtemps et qui, sous l'impulsion de Robert Badinter, aboutira en 1981 à la fin définitive de la peine de mort en France.

LES ANGES DANS NOS CAMPAGNES

Le cinéma français reste trop souvent parisien, vice dont il ne parvient pas à se départir. Il lui arrive parfois d'oser sortir des étroites limites de la capitale pour aller voir si ailleurs l'herbe n'est pas plus verte et les crimes plus appétissants. Grandes villes et petits villages ont ainsi droit à la visite de cinéastes exploitant des histoires les mettant rarement en valeur. Le polar n'est pas une annexe des offices de tourisme.

Marseille, par exemple, ne sort pas grandie de l'image que le septième art en donne. Il faut dire que la cité phocéenne se situe à part, si profondément ancrée dans le banditisme qu'à côté Chicago fait figure de camp de vacances. Marseille, c'est la plaque tournante de tous les trafics, l'écrin de toutes les corruptions, le lieu de tous les règlements de comptes, le point de rendez-vous de tous les malfrats. Le folklore à la Pagnol y perd ce que l'ambiance à la *Scarface* y gagne.

Borsalino se déroule dans et autour de Marseille, avec ses fusillades et ses coups fourrés.

« Le film ne pouvait pas se faire ailleurs, confie Jacques Deray. C'est une ville mystérieuse et attirante qui ne se dévoile pas du premier coup. C'est une jolie femme qu'il faut savoir aborder. Ce qui me plaît, ici, c'est la chaleur, la forme de liberté que l'on ne retrouve pas exactement ailleurs. On aborde les choses avec désinvolture, ce qui est pour moi une grande qualité car cela veut dire que l'on situe les choses à leur juste niveau. Si je m'étais écouté, je tournais un mois de plus à Marseille. J'ai été très sensibilisé par le vieux Marseille et par la lumière qu'il y a dans la ville. »

L'occasion pour le citoyen lambda d'apprendre que la forteresse marseillaise est entre les mains de voyous chevronnés et d'une municipalité pourrie. La loi y est peu respectée et la police réduite à compter les points. Le commissaire Fanti (Daniel Ivernel) est très clair : « Tant que les choses se passent entre vous, nous avons l'habitude d'intervenir le moins possible. Quand les loups se dévorent, ça fait l'affaire du berger. »

Marseille, peuplée de loups et de moutons ou, plus précisément, de chacals et de pigeons. Mais *Borsalino*, ce sont les années 1930. Depuis, les choses ont-elles changé ? Les lendemains de guerre ont-ils apporté un peu d'ordre dans cette pétaudière ? Pas du tout !

Les Hommes se déroule également dans l'arène du crime. Il n'y est question que de trafics de cigarettes et de personnages louches dessoudés en pleine rue. Massilia, terre de feu.

Pour éclaircir cette noirceur, Marseille offre un climat ensoleillé (il pleut rarement dans les films tournés en son sein), sans mistral (qui y souffle pourtant la moitié de l'année) et avec des rues pittoresques : le quartier du Panier avec ses artères pentues est systématiquement présent avec vue sur d'accortes jeunes femmes dont certaines ont la plastique de Mireille Darc (*Borsalino*).

Globalement, Marseille devient le passage obligé pour tout polar qui aspire à une certaine ampleur. À la recherche d'un dangereux assassin récidiviste, le commissaire divisionnaire Le Guen (Jean Gabin), pourtant basé à Paris, fait une rapide incursion à Marseille, dans *Le Tueur* de Denys de La Patellière. D'où des vues « couleur locale » sur le vallon des Auffes et les Goudes.

Le Cercle rouge débute lui aussi dans cette ville puisque le commissaire Mattei embarque avec son prisonnier en gare de Marseille-Blancarde, plus discrète que la gare Saint-Charles.

Dans *Le Gitan*, quand la police décide de faire tomber Hugo Sennart, c'est à Marseille qu'elle agit. Faire pression sur les commerçants, c'est faire pression sur la pègre. Aussi simple ! Méthode efficace puisque les frères Rinaldi qui ont pignon sur le Vieux-Port, où ils tiennent un bistrot, balancent le Gitan. Bévée qui leur coûtera la vie.

« Je croyais que chez vous il y avait certaines règles. Dans la haute pègre, peut-être. Mais ici ça sent la décharge publique », leur assène Hugo avant de les abattre.

Bilan : dans tout Marseillais, il y a un gangster qui sommeille. Prompt à se réveiller bien vite pour tremper dans diverses magouilles. Plus grave : quand on a été marseillais, on le reste. Ainsi, dans *Le Saut de l'ange* d'Yves Boisset, Louis (Jean Yanne) doit abandonner ses affaires thaïlandaises (il possède une plantation près de Bangkok) pour revenir régler certains comptes phocéens. Le clan Orsini, auquel il appartient, a été décimé par une nouvelle guerre des

gangs. Tout cela sur fond politique. Les élus locaux sont liés aux truands et un quasi-gangster passe même de l'autre côté pour se présenter aux élections législatives avec de bonnes chances de l'emporter.

« C'est le plus grand promoteur immobilier de Marseille.

– C'est la plus grande crapule de Marseille, oui.

– Vous vous trompez, Louis, il se présente même aux élections. »

Depuis *Borsalino*, rien n'a changé.

Respectant la tradition – ou le cahier des charges ? –, Boisset ne manque pas de transporter ses caméras dans les rues du Panier, dames incluses. Mais, faute de budget, il ne peut se rendre en Thaïlande et se contente de filmer dans une bambouseraie proche d'Anduze, dans le Gard.

Les meurtriers du *Trio infernal*, qui n'ont rien à voir avec les gangsters, opèrent aussi à Marseille. Avec une relative impunité du fait de la personnalité du meneur (officier de la Légion d'honneur à titre militaire, croix de guerre avec onze citations). Le trio trucidé à tour de bras et à grand renfort d'acide sulfurique. Et, comme dans cette ville la politique n'est jamais loin, ce monsieur qui a des médailles sur la poitrine et du sang sur les mains se présente aux élections !

Le Trio infernal est tiré d'un fait divers authentique, tout comme *L'Affaire Dominici* de Claude-Bernard Aubert qui a pour cadre la Provence mais une Provence sauvage, presque austère, du côté de Manosque, à 80 kilomètres au nord de Marseille. Là-bas aussi, on préfère le coup de fusil à la poignée de main...

Loin de tous ces tumultes, loin des gangsters et des politiciens, des crimes insolubles surgissent sous les figuiers où chantent les cigales. Et occupent les deux flics aux apparences débonnaires de *Plus ça va, moins ça va* de Michel Vianey. L'action est censée se dérouler en Provence, même si, pour des raisons de coproduction, elle est filmée en Espagne. Les inspecteurs Pignon (Jean-Pierre Marielle) et Melville (Jean Carmet) enquêtent sur le meurtre d'une jeune fille en pleine campagne – ce qui tranche avec les habituels polars urbains. Deux flics peut-être emblématiques de leur profession : partisans de l'abus du pouvoir que leur confère leur carte tricolore et un tantinet racistes.

« Dis donc, je croyais que tu ne soupçonnerais jamais personne ?

– Sauf les bicots. Quand y a un bicot dans les parages, je ne peux pas m'empêcher de le soupçonner. »

Ils effectuent leur travail mollement, traînant d'un témoin à un autre sans jamais poser les bonnes questions. Ils se désintéressent même du passé de la victime (qui est-elle ? d'où vient-elle ?). Bel exemple d'efficacité policière. Est-ce le soleil provençal ou le pastis qui a amoindri leur compétence ?

Provence à l'honneur dans *Les Suspects* de Michel Wyn. En plein été – et, ici aussi, en pleine campagne – le cadavre d'une jeune et belle Américaine (Mimsy Farmer) est découvert au pied des Baux-de-Provence. Pour comprendre ce crime, et identifier son auteur, il faut reconstituer l'emploi du temps de cette touriste depuis son arrivée en France quelques semaines plus tôt.

Wyn propose une véritable enquête policière dont l'originalité est de mêler différents services de police (Paris et province) et de gendarmerie. Chacun part d'indices infimes, fouille et trie.

« Dans une affaire comme celle-ci tout peut être un hasard, explique un commissaire divisionnaire (Jacques Fabbri), et parmi tous ces hasards, il y en a forcément un qui ne l'est pas. »

Il se trouve que la belle Américaine bien carrossée n'était pas du genre farouche. Elle a couché avec presque tous les hommes qui ont croisé sa route, ce qui fait une belle liste de suspects. Les principaux forment un échantillonnage croquignolet. Un fils d'homme politique qui a « de puissantes amitiés au gouvernement ». L'enquête se déroulant à deux mois des élections, ses « amitiés » lâchent le paternel sans ciller tout en conseillant « la plus grande prudence » au procureur. Un important industriel qui a des accointances dans la Défense nationale. Un gangster. Un chanteur de charme. Un vagabond (le seul à ne pas avoir eu de relation sexuelle avec la victime). Comme tout ce petit monde ment, le travail des limiers n'est en rien facilité.

Bizarrement, au lieu de se concentrer sur les tâches policières, Michel Wyn fait intervenir un journaliste américain chargé d'écrire un article sur ce meurtre. Sa présence n'apporte rien à l'intrigue et ne fait que dévier l'attention du spectateur. Elle permet d'imaginer une vision haute en couleur de la douce France vue par les États-Unis : « Sous réserve de choisir soigneusement la date de son séjour entre deux grèves et deux révolutions gauchistes, le tourisme en France n'est pas dépourvu de charme à condition, bien sûr, de se munir d'un fusil et de munitions. La police dans ce doux pays est donc à peu près aussi efficace que le téléphone et le réseau routier. »

La Provence permet à Michel Wyn de proposer de beaux panoramas, d'autant plus ensoleillés que le meurtre s'est produit en plein été. Les premières images se dévoilent d'ailleurs au son des cigales !

S'il vaut mieux éviter de faire du tourisme à Marseille, de peur de prendre une balle perdue ou de tomber entre les griffes d'un escroc, l'on peut en partir pour visiter la belle Côte d'Azur qui s'étend jusqu'à Menton. Havre de paix et de bien-être. Du moins, c'est ce que soutiennent les dépliants touristiques. La face cachée se révèle moins attirante. Surtout pour les femmes.

Les campings du Var (le film a pour décor Saint-Aygulf et La Garde) peuvent être lieux de viols, crimes sordides qui dégénèrent en bastonnades racistes, comme le rappelle *Dupont Lajoie*.

Yves Boisset tient à filmer dans le Sud mais doit tenir compte des susceptibilités locales. Son sujet jetant le discrédit sur l'ensemble de la région, il n'est pas accueilli à bras ouverts. « On nous foutait carrément à la porte, racontera-t-il. Nous avons été obligés de changer de ville à plusieurs reprises. Un maire est parfaitement habilité à juger que vous n'avez pas le droit de tourner. Pour les raisons les plus diverses, d'ailleurs : il peut dire que les exigences de la circulation ne permettent pas de tourner un film dans sa municipalité. »

Même à la morne saison, il se passe des choses étranges. Les dialogues du *Passager de la pluie* laissent supposer que tout se déroule non loin de Marseille et de Marignane – mais le tournage a lieu quelques dizaines de kilomètres plus à l'est, dans la presqu'île de Giens, près d'Hyères. Ici aussi, il est question de viol. Mais autant l'auteur de celui de *Dupont Lajoie* s'en tire momentanément bien, autant celui du *Passager de la pluie* n'a guère le temps de profiter de son coït.

Une station balnéaire aussi tranquille que Saint-Tropez n'échappe pas au fait divers. Pas une rixe entre VIP éméchés ni une baston pour appontement de yacht mais un crime passionnel comme on en rencontre presque partout ailleurs : une épouse et son amant concoctent le meurtre du mari qui doit passer pour un accident (assommé puis jeté en pleine mer). La police, qui a d'autres pastis à fouetter, doit croire que le défunt s'est noyé après être tombé de son bateau. En réalité, dans *Les Innocents aux mains sales*, l'enquête est plus évoquée que montrée, d'autant que n'importe quel spectateur attentif devine que le mari va réapparaître, ce qu'il ne manque pas de faire après une heure cinq de projection. Ce petit meurtre en famille se déroule dans une cossue villa de Saint-Tropez, prêtée par la comédienne Elsa Martinelli.

Plus loin, voilà la ville de Nice avec sa célèbre Promenade des Anglais, ses vieilles rues et son marché aux fleurs. Nice, ville paisible. Quoi que ! Ici, tout de même, s'est déroulé le casse du siècle qui justifie la mise en chantier des *Égouts du paradis*.

Une énorme production (8 millions de francs) pour un film événement. Le célèbre casse narré dans ses détails, tourné sur les lieux mêmes de l'action (donc dans les égouts) et dans des décors reconstitués fidèlement (aux studios de la Victorine à Nice). Le tout réalisé par un « maître » du genre, José Giovanni, avec des dialogues écrits par le pape de la formule choc, Michel Audiard. Pour incarner le soi-disant cerveau du casse, Albert Spaggiari, on fait appel au jeune Francis Huster, plus intellectuel que rebelle. Mais la montagne accouche d'une souris. Le film laisse trop de sujets dans l'ombre, les personnages sont falots, les échanges insipides, les acteurs peu crédibles, le casse laborieux. Tout cela sonne faux. Et l'est, puisque, bien des années plus tard, on découvrira que si le vol a bien eu lieu, la participation de Spaggiari fut tout autre que celle dont il s'est vanté. Quant à la dénonciation par un Marseillais « véritable professionnel de la trahison », c'est de la pure fantaisie.

Giovanni ne fournit aucun détail temporel. Il ne donne même pas la date du casse (le week-end des 17-18 juillet 1976). Le spectateur ne sait pas que le creusement du tunnel s'est étalé sur plus de deux mois. José ne donne pas non plus le montant du butin, évalué à 50 millions de francs (on est loin des 30 milliards annoncés par Spaggiari). Enfin, comme toujours en pareil cas, faute de temps, de nombreux détails sont passés sous silence – dont la visite officielle du président de la République qui obligea les voleurs à suspendre leurs travaux. La nécessité de faire un détour par les égouts n'est pas très clairement expliquée, alors qu'existe une bouche d'égout qui aurait évité bien des déplacements et des courbatures. Ne restent que le long travail dans les entrailles de la ville et la volonté de faire passer le cerveau pour une sorte de héros romantique, qui ne correspond à aucune réalité. Un point de vue tronqué ne peut que donner une mauvaise fiction. *Les Égouts du paradis* dessert la légende du « casse du siècle ».

À Nice aussi, comme nous l'apprend *Flic ou voyou*, des gangs se disputent la mainmise sur la cité. Dispute qui tourne à la guerre sanglante, certes provoquée par l'ineffable commissaire Borowitz. Au menu : coups de feu tous azimuts et explosions inattendues. De quoi faire trembler Niçois pure souche et touristes en goguette. Car *Flic ou voyou* se déroule en plein été.

Idem pour *Sans mobile apparent*, qui permet à Philippe Labro d'offrir quelques vues ensoleillées de la ville et de son port – que Jean-Louis Trintignant traverse en courant !

Comme un boomerang est aussi un film du Sud et d'été. Les deux fuyards auraient sans doute eu plus de mal à franchir la frontière à travers la montagne sous la neige...

Hiver, en revanche, pour *Les Seins de glace* de Georges Lautner – qui connaît admirablement la région pour y habiter. Entre Nice et Juan-les-Pins, un auteur de feuilletons télévisés, François Rollin (Claude Brasseur) tombe sous le charme d'une belle blonde (Mireille Darc). Et se retrouve embringué dans une histoire complexe.

Les Seins de glace n'est pas du tout un projet initié par Lautner. Il y est convié à la demande expresse du producteur Alain Delon – sur une suggestion de Mireille qui connaît Georges depuis ses débuts. Au départ, le roman de Richard Matheson, *Someone is Bleeding*, doit être adapté par Abraham Polonsky pour Catherine Deneuve. Le film ne se faisant pas, Raymond Danon rachète les droits du livre et confie l'adaptation à Jean-Pierre Mocky. Alain Delon donne son accord pour jouer un rôle. On se met en quête de la comédienne principale. Le réalisateur pense à Mia Farrow, qu'il a appréciée dans *Rosemary's Baby*. Il envisage aussi un autre acteur anglo-saxon pour le rôle de l'écrivain : Jon Finch. Peu connu du grand public mais remarqué depuis sa prestation dans *Frenzy* d'Alfred Hitchcock. Le casting subit des modifications. Jane Birkin remplace Mia Farrow et Mocky songe à Jean-Louis Trintignant pour l'autre rôle masculin ou alors... à lui-même ! Trois semaines avant le tournage, toute la production est annulée. Delon, qui participe au financement, a changé d'avis. Il souhaite sa compagne, Mireille Darc, dans le rôle de la belle blonde et Michel Duchaussoy dans celui de l'homme de plume.

« Alain, j'aime beaucoup Mireille Darc, lui rétorque Mocky, mais je ne la vois pas dans le film.

– C'est ça ou rien. »

Ce sera rien. En tout cas, rien avec Mocky, qui quitte le projet. Plus précisément, il le revend à Delon, qui se tourne illico vers Lautner. Ce dernier hésite un court moment car, bien qu'ayant déjà tourné des drames, il n'est pas rompu aux ficelles du cinéma policier. Et, finalement, Claude Brasseur est

engagé en lieu et place de Duchaussoy. Pendant ce temps, Mocky s'en va tourner *L'Ibis rouge*, polar d'une tout autre facture qui n'a pas pour cadre les abords de Nice.

Si le cinéma policier aime transporter ses actions en province, il oublie trop souvent de dénoncer l'un des maux qui vérolent bien des régions, à commencer par la Côte d'Azur : les ravages de l'immobilier à tous crins. Construire, faire de l'argent au détriment de toute autre considération. L'écologie est un terme peu employé, le bon goût une notion abstraite.

« Quand un homme abîme la gueule de son voisin, on le fout en prison. Quand il détruit un paysage, on lui ouvre un compte en banque. » (*Dupont Lajoie*.)

Le Bassin méditerranéen n'est pas qu'une longue bande de terre où se pratiquent *farniente*, pétanque et lever de coude. Le drame est aux aguets, suivi par son proche parent, le crime. À se demander pourquoi tant de gens veulent habiter une région aussi hostile.

Reste à savoir si le reste de l'Hexagone est moins touché.

Lyon ne paraît pas plus idyllique. Deux films suffisent à en arracher le masque de quiétude : *Le Juge Fayard dit « le Shérif »* d'Yves Boisset et *L'Horloger de Saint-Paul*. À noter, au passage, qu'à Lyon la profession s'avère d'une importance primordiale. On y est d'abord juge ou horloger avant même d'être lyonnais. Ici, l'échelle sociale a des barreaux solides.

En réalité, chez Boisset, Lyon n'est jamais formellement identifié. Mais Fayard étant inspiré du juge Renaud, assassiné dans la cité des Canuts, et le gang des Stéphanois n'étant qu'une copie du gang des Lyonnais, la deuxième ville de France (par la taille) se trouve bel et bien au cœur du film. Comme à Marseille, il y a collusion entre gangsters et politiciens (le cerveau d'un audacieux hold-up est lié au responsable local du SAC) et même entre gangsters et policiers puisque Joanno (Marcel Bozzuffi) s'entraîne au stand de tir de la police !

Chez Tavernier, la ville ne se contente plus d'être un décor mais devient partie prenante de l'intrigue. Exploit d'autant plus méritoire que le roman de Georges Simenon³ dont l'histoire est tirée s'enracinait dans une petite ville américaine. Mais Tavernier veut montrer « sa » ville, les rues du vieux Lyon, les quais, les ponts, y compris la maison où il est né. Il considère que Lyon n'a jamais été vraiment dévoilé au cinéma et n'a pas tort.

« Je sentais, je savais qu'il y avait une atmosphère dans les appartements lyonnais que je n'aurais pas retrouvée, même en décors naturels, à Paris : ces pièces avec un plafond très haut, très grandes et très sombres. Ces cours où l'on entend des enfants faire des gammes, ces restaurants aux tables de marbre, tout cela, je voulais le recréer. C'était un peu mon enfance. »

Pourtant, l'annonce de son projet ne suscite pas l'enthousiasme. Les producteurs font la moue. Simenon ? Pourquoi pas. Lyon ? Bof. Tavernier est soutenu dès le départ par Philippe Noiret, qui croit dur comme fer en cet horloger. Même si, avant lui, le réalisateur avait pensé à Bourvil, décédé entre-temps.

Noiret accompagne le réalisateur – dont c'est le premier film – à tous ses rendez-vous professionnels, lui redonnant le moral chaque fois qu'un producteur le renvoie, le rassurant quand un argentier déclare préférer Nice, Saint-Tropez ou Tahiti à Lyon. Noiret et quelques autres (dont Claude Sautet et Pierre Granier-Deferre) aident financièrement Tavernier. Tous y croient dur comme fer. Le scénario est bon et le film sera original. Entêtement payant puisque *L'Horloger de Saint-Paul* obtiendra le prix Louis-Delluc.

Un crime ne peut que secouer ces bâtisses lyonnaises endormies. Le fils d'un horloger du quartier Saint-Paul a tué un homme avant de prendre la fuite. Plus que l'enquête, ce sont les tourments de Michel Descombes (Noiret) et ses relations avec le commissaire Guiboud (Jean Rochefort) qui intéressent le réalisateur. La détresse de ce père passe au premier plan et c'est presque par incident que le spectateur apprend l'arrestation de l'assassin en Bretagne, donc loin de là où il a fauté (il écopera de vingt ans de prison).

Cette production tranche avec le lot habituel. Le plus souvent, le citoyen se rapproche malgré lui de l'univers policier ; ici, c'est le policier qui quitte son monde pour revenir à des valeurs plus courantes.

« L'intérêt était de jouer un flic assez conventionnel pour que la rencontre avec cet horloger fasse que ce commissaire devienne autre chose, explique Jean Rochefort. C'est un commissaire de police lyonnais qui rencontre le courage par la tendresse. À force de donner des coups de Bottin sur la tête des gens, il est complètement surpris de voir que ça existe. »

Retour au crime passionnel et voyage à Bordeaux.

Là, une femme bafouée se suicide dans l'espoir de faire croire à un crime dont on accusera son mari, Henri Savin (Yves Montand). Il est effectivement soupçonné mais possède un alibi. La police s'intéresse à sa maîtresse, Julie (Carole Laure), et l'arrête. Henri invente alors tout un stratagème pour faire

croire à sa propre culpabilité et faire libérer Julie. Il ira même jusqu'à simuler sa propre mort... Il faut que tout ceci se passe en province – où la police est visiblement moins affûtée qu'à Paris. Bordeaux n'en demeure pas moins cruellement absent de *La Menace*.

La curiosité des cinéastes les porte ailleurs, vers le poids de la bourgeoisie locale. Tavernier n'en parle pas, alors qu'elle est présente à Lyon. D'autres le font à sa place. Dont Henri Verneuil dans *Le Corps de mon ennemi*. Lui s'intéresse à la puissance des industries textiles symbolisées par le redoutable Jean-Baptiste Beaumont-Liégard (Bernard Blier), héritier de l'empire. Lille et Roubaix prêtent leurs rues mais la ville fictive s'appelle Cournai (mélange de Courtrai et Tournai, deux cités belges proches de la frontière). Beaumont-Liégard et sa clique ne se contentent pas de contrôler l'économie locale, ils ont aussi la mainmise sur les loisirs via l'équipe de football de la ville et une discothèque, le Number One. Des hommes politiques, dont le maire, sont compromis.

Ici, point de gangsters mais des notables non moins redoutables. Passés maîtres dans l'art de la pression et de la machination, ils déplacent les gens comme des pions et les sacrifient pour sauver leur réputation ou leur argent. La puissance des « grandes familles » si souvent décriée.

Le Nord et son cortège de tristesse. Même s'il fait beau dans *Le Corps de mon ennemi* (tourné au début de l'été), le bassin minier est peu comparable au Bassin méditerranéen.

Le personnage central du *Gang des otages* sort de prison pour retourner sur les lieux de son enfance, dans le Pas-de-Calais, du côté des mines : Hénin-Liétard (futur Hénin-Beaumont). Il n'y rentre qu'après moult détours. Ce qui lui vaudra une remarque de la part d'un juge d'instruction :

« Pourquoi ne pas être rentré plus tôt ? »

– Vous connaissez le pays, monsieur le juge ? »

Vrai qu'Hénin-Liétard n'est pas l'endroit idéal pour passer des vacances et s'adonner au *farniente* ensoleillé.

Dans *Armagedon*, Louis Carrier (Jean Yanne) travaille dans le Nord. Lorsqu'il touche un héritage de 25 millions, il s'empresse de fermer boutique et de... quitter la région !

Les notables du *Corps de mon ennemi* ont des cousins, ou des clones, dans toute la France. L'ignominie fleurit sous tous les climats, à toutes les époques.

Sept morts sur ordonnance de Jacques Rouffio se passe à Clermont-Ferrand. Le pouvoir est entre les pattes du corps médical. Une véritable guerre des cliniques. Un brillant chirurgien, le docteur Pierre Losseray (Michel Piccoli), embarrasse le clan Brézé et son aïeul Antoine (Charles Vanel) par ses idées progressistes (il est salarié et prône la médecine pour tous). Or, le conflit qui les oppose en rappelle un autre, survenu dix ans plus tôt. À cette époque, Antoine tentait de faire rentrer dans le rang le turbulent docteur Berg (Gérard Depardieu).

« Nous n'avons pas fait un film sur la médecine, explique le scénariste Georges Conchon, nous avons fait un film sur les notables. »

L'influence des Brézé est non seulement néfaste mais dangereuse. Elle pousse Berg et Losseray aux meurtres et au suicide. Sept morts pour la sauvegarde des cliniques, c'est cher payé. Antoine est un personnage particulièrement odieux, brandissant le conseil de l'Ordre tel une menace, pratiquant quotidiennement mensonge et chantage, comme un flic de base. Personne ne s'en offusque et le commissaire du coin se contente de constater : « Méfiez-vous de cette ville, c'est le silence. »

Au-delà du conflit d'intérêts apparaissent les conflits de classe. Les notables méprisent les petites gens. Leur naissance ne leur a pas permis d'accéder aux sphères de l'aristocratie mais leur argent a favorisé leur ascension sociale. Ils se considèrent au sommet et refusent de partager la moindre miette de pouvoir. Depuis leur arrivée dans les hauteurs, ils ont tout verrouillé, interdisant l'entrée à qui n'est pas des leurs. Même le talent ne trouve pas grâce à leurs yeux : « Un formidable chirurgien. Le plus grand. Pas reconnu comme patron à cause des origines modestes. Aucun clan derrière lui. »

Si tous les Brézé sont, par la force de la tradition familiale, dans la médecine, aucun ne se caractérise par son brio. Tous besognent à la limite de l'incompétence, mais pas forcément du bon côté.

Le film est d'autant plus intéressant que *Sept morts sur ordonnance* repose sur des faits réels, survenus non à Clermont-Ferrand mais à Reims.

Joseph Bouvier fut maire de Reims sous l'Occupation. Sa position de chirurgien lui conférait un poids certain. Il faut dire que la ville subissait une tradition de mainmise du corps médical depuis des lustres. Tradition qui débuta dès 1879 avec une succession de maires médecins. Lorsque Bouvier quitta son poste, il fut remplacé par un autre chirurgien. Professeur d'anatomie, chirurgien honoraire des hôpitaux et du centre anticancéreux, chargé de travaux de physiologie à l'école de médecine de Reims, Joseph

était ce que l'on appelle une sommité. Son nom fut cité à la suite du suicide d'un confrère rémois au début des années 1960, suicide qui faisait suite à un autre, survenu quinze ans plus tôt dans des circonstances similaires : à coup de carabine après avoir exterminé sa famille. Le scénariste Georges Conchon enquêta sur place et mit au jour l'existence d'un véritable clan médical qui imposait sa loi avec une fermeté à rendre jalouse une famille mafieuse sicilienne.

Quand sort *Sept morts sur ordonnance*, la famille Bouvier le juge calomnieux, étant entendu que le désormais patriarche Bouvier n'a pu avoir poussé qui que ce fût au suicide. Pourtant de nombreux jeunes médecins viennent témoigner dans les médias que le chantage et les menaces sont pratique courante de la part des mandarins des hôpitaux et des chirurgiens de renom. Conchon précise d'ailleurs : « Un directeur des hôpitaux, qui a 80 ans, m'a téléphoné. Il m'a dit : "Vous ne dites pas la moitié de ce qu'il faut dire"... » Mais la fronde ne cesse pas, des journaux médicaux parlent d'une « machine de guerre contre l'hospitalisation privée ».

De son côté, Michel Piccoli est frappé par la réaction de professionnels du bistouri : « Certains médecins de l'ordre se sont sentis agressés par le film de Rouffio, pourtant adapté d'un fait réel. Ils ont voulu voir dans ce scénario l'exagération d'un comportement. Lors d'une projection qui leur était réservée, ils se sont indignés et ont reproché au metteur en scène d'avoir voulu assimiler le cas qui leur était exposé à l'ensemble du comportement de la profession médicale. On aurait dit une catégorie socioprofessionnelle s'efforçant de préserver les avantages d'une impunité chèrement acquise. »

Reims, cadre du *Témoin* de Jean-Pierre Mocky, où la bourgeoisie se serre les coudes. Pas question que l'un de ses plus éminents représentants, Robert Maurisson (Philippe Noiret), banquier, soit accusé d'un crime. Il est pourtant coupable. Coupable d'avoir assassiné une fillette pour laquelle il avait des pulsions sexuelles. Pour sauver la face, pour sauver la ville, les notables font bloc et, à l'aide de faux témoignages, lui construisent un alibi en béton armé. Robert laisse un de ses amis, Antonio Berti (Alberto Sordi), restaurateur de tableaux fraîchement arrivé, se faire accuser à sa place.

S'il y a une justice, elle n'émane pas des tribunaux mais de la figure paternelle puisque le père de la fillette tue le banquier. Ce qui n'empêche par Berti d'être arrêté et condamné à mort.

Pour une fois, Maurisson ne doit pas sa survie (momentanée) à son sang mais à son mariage et à ses compétences. Il a épousé une grande bourgeoise et gère avec efficacité le patrimoine d'un ramassis d'incapables. Sans lui, tout s'écroule. Sûr de sa puissance, il peut se payer le luxe d'insulter ses pairs : « Non, je n'ai pas craché sur votre argent mais maintenant je crache sur vous, je crache sur vos dîners, je crache sur vos cocktails, je crache sur vos vies de cons ! »

Bourgeoisie également du côté d'Orléans et de *Police Python* 357. Elle est représentée par une femme impotente. Cinglant symbole : la bourgeoise a besoin des autres pour avancer mais veut continuer à tout diriger. Cette femme, Thérèse (Simone Signoret), a beaucoup d'argent donc beaucoup d'influence. D'autant plus qu'elle est issue d'une riche famille. Qu'elle ne fasse rien de ses journées ne diminue aucunement son pouvoir. Épouse du commissaire Ganay (François Périer). Elle et lui constituent le haut du panier, par opposition à l'inspecteur Ferrot (Yves Montand), issu de l'Assistance publique. Autant dire qu'il est marqué du sceau de l'infamie. Être de bonne famille est une qualité qui ne s'acquiert qu'à la naissance. Ferrot le sait comme Leclercq du *Corps de mon ennemi*, fils de militant communiste, le sait. À Orléans, à Lille ou ailleurs les barrières sont identiques.

Quand Ganay commet un meurtre sur un coup de sang (il tue sa maîtresse), son épouse ne lui demande pas de se constituer prisonnier. Bien au contraire. Puisque la justice est aveugle, autant la pousser dans la direction souhaitée. Mais Ferrot – qui était également l'amant de la victime – est un bon flic. Il est bien placé pour savoir qu'il n'est pas le coupable, même si de nombreux indices le désignent. Se sentant coincé, Ganay tente d'éliminer Ferrot. Des années d'une vie bourgeoise confortable ont endormi ses facultés intellectuelles et ses réflexes. Il n'a aucune chance face à un as entraîné de la trempe de Ferrot. Ganay meurt. Thérèse n'a plus rien à défendre et préfère trépasser à son tour. La bourgeoisie, incapable d'évoluer, s'est condamnée elle-même et n'a plus qu'à disparaître.

Les notables sont capables des pires exactions. Et la Côte d'Azur n'a pas le monopole du viol. Dans *La Traque* de Serge Leroy, près d'Alençon, des bourgeois du cru s'adonnent à la chasse. Ce qui les oblige à fréquenter des gens de basse extraction dont des ferrailleurs. Au cours d'une sortie, l'un d'eux s'en prend à Helen Wells (Mimsy Farmer), arrivée le matin même pour s'installer dans la région. Il la viole. Pour se défendre, elle réussit à tirer sur son agresseur. L'affaire risque de faire grand bruit et de discréditer ces sept

individus bien en place. Rongés par l'inquiétude, même s'ils savent que leur parole aura forcément plus de poids que celle d'une étrangère inconnue : « Tout ce que nous dirons a de fortes chances d'être cru, nous ne sommes pas des gens facilement soupçonnables. »

Deux précautions valant mieux qu'une, ils traquent la jeune femme pour l'abattre, comme dans une banale partie de chasse.

Le portrait que fait Leroy de la bourgeoisie de province a de quoi glacer le sang. Les rares qui tentent de s'opposer à la folie générale sont ramenés à la raison d'autant plus facilement que se rapproche le spectre d'élections cantonales. Mieux vaut un mensonge collectif qui protège qu'une vérité qui dérange.

À Cayeux-sur-Mer (Somme), on partage les mêmes sentiments et on applique les mêmes méthodes. Dans *La Saignée* de Claude Mulot les notables sont aussi des chasseurs. Au sein de la ville – où il n'y a strictement rien à faire –, tenue par un maire forcément corrompu, il faut chasser l'intrus. Quatre hommes s'en prennent à un ancien enfant du pays qui espérait trouver asile dans cette calme localité. Ils le rossent à mort sur une plage.

On s'ennuie à Cayeux hors saison, on s'emmerde ailleurs toute l'année. La ville des *Chiens* d'Alain Jessua n'est pas précisée (le tournage a lieu à Marne-la-Vallée et à Torcy). Une ville où l'on viole comme partout ailleurs. Pour se défendre des voyous et des étrangers de tous bords, les habitants dressent des chiens. La milice des molosses est en marche. Patrouilles nocturnes et lâcher de bestiaux à la moindre alerte. Des quadrupèdes qui agissent sans discernement, aveuglés par la haine de leurs maîtres. Ils tuent un jeune Noir qui n'a commis que de menus larcins et provoquent la mort d'un autre jeune qui chute du haut d'un à-pic.

Que fait la police ?

« Que voulez-vous que la police fasse ? Il faudrait des agents partout, en permanence. »

Elle ne fait donc rien. Ou pas grand-chose. Le commissaire local montre peu d'entrain à poursuivre ses enquêtes. Il est partisan de la milice, qui constitue une étrange variante du maintien de l'ordre pour lequel il est payé. Si le violeur finit par être identifié, c'est grâce à la persévérance de sa victime et non à l'efficacité des flics.

Que fait la politique ?

Elle s'immisce. Le maire en place ne cache pas son refus du développement d'une milice canine. Il le regrettera amèrement puisqu'il trouve la mort dans une attaque de chiens. Et Morel (Gérard Depardieu), l'homme qui a dressé toutes ces charmantes bestioles, se présente à la mairie. Adulé par les personnalités locales, il n'a aucun mal à être élu. L'ordre va revenir dans la ville.

Pour Depardieu, participer à cette production ne signifie pas seulement soutenir son thème dénonciateur mais faire une sorte de catharsis. Quelques mois auparavant, au sortir d'une représentation théâtrale à Lyon, un inconnu lança sur lui un berger allemand dressé à l'attaque. L'acteur se retrouva à l'hôpital. Il se remit vite de ses blessures mais pas des dommages collatéraux. Cinq jours après l'incident, il craqua nerveusement. *Les Chiens* l'aide à reprendre le dessus.

En revanche, cette production irrite les dresseurs de chiens, qui, jugeant leur profession discréditée, tentent d'en empêcher la diffusion. Leurs arguments se révélant légers, ils sont déboutés.

L'entêtement des notables de ce film ne manque pas d'étonner car cette morne et anonyme cité aux rues glaciales et à l'architecture moderne n'offre que peu de raisons d'être défendue. Elle stagne dans un ennui poisseux. Aux dires de l'un de ses habitants, il n'y a strictement rien à faire. Même l'unique cinéma local ne passe que des pornos (ce qui pourrait constituer une réjouissante distraction !). Existe bien une discothèque mais personne ne s'y rend. Seule occupation avouable : s'occuper de son chien.

Non, la France profonde ne donne pas forcément envie de s'y installer. Car, hormis la chasse, la cueillette des champignons et la défense du folklore, on s'y embête pire qu'un rat mort.

Dans *Les Noces rouges* de Claude Chabrol, Lucienne (Stéphane Audran) partage sa vie avec un râleur, vieux barbon avant l'âge. Mais Paul (Claude Piéplu) est député-maire du patelin, tendance gaulliste. Comme si cela était une obligation dès que l'on décroche un mandat électoral, il magouille. Grâce à des appuis jusque dans les ministères, il traficote sur des terrains destinés à être revendus pour l'implantation prochaine d'une usine. Le tout sous couvert d'aider « sa » circonscription : « Il s'agit là d'une occasion unique où tout le monde, et la ville aussi, trouverait son profit. »

Hélas pour ce faux philanthrope, son épouse a un amant. Le député-maire devient encombrant. Les deux tourtereaux décident de l'éliminer en simulant un accident de voiture. Vu les fonctions du défunt, l'affaire remonte à Paris.

Un énigmatique « président » téléphone en personne au commissaire local pour lui intimer l'ordre de classer l'affaire en accident. Malheureusement, la fille du couple crache le morceau et expédie les assassins derrière les barreaux.

Claude Chabrol dresse un portrait peu flatteur de la vie dans des petits bourgs (ici Valençay dans l'Indre). Le quotidien y est accablant avec pour seule distraction les spectacles des enfants pour les fêtes de fin d'année. Apparemment, pas même une salle de cinéma. Pour accentuer cette pesante banalité, Chabrol multiplie les dialogues volontairement creux. On comprend mieux pourquoi Lucienne a choisi un amant en guise de dérivatif. Ça la change des programmes de télévision (qui ne compte que deux chaînes !).

Quant à la population, elle est asservie à son député-maire, grand manitou qui dirige le navire comme bon lui semble sans rendre aucun compte. Ici aussi, comme dans *Nada*, dans les locaux administratifs trône la rassurante photo officielle de Georges Pompidou. Big Brother *for ever*.

Cet étonnant personnage de député-maire ne se trouve pas dans le fait divers dont le scénario est tiré. Dans la réalité, il s'agissait d'un modeste commerçant. Mais Chabrol veut fustiger le pouvoir politique en place dans les recoins les plus reculés, ceux dont les médias ne parlent jamais.

Louable tentative, qui provoque d'inévitables heurts avec la censure. *Les Noces rouges* doit sortir en pleine campagne pour les élections législatives de mars 1973. La droite serre les rangs, et pas seulement les rangs, car elle craint de perdre sa mainmise sur l'hémicycle. Le portrait au vitriol du député peut faire reculer des électeurs. Il faut un prétexte pour empêcher sa sortie. Il est tout trouvé. Cette fois, c'est le ministère de la Justice qui s'y colle. Le fait divers original n'ayant pas encore été rejugé – le premier jugement a été cassé pour vice de forme –, cette production cinématographique risque d'exercer une mauvaise influence. Ce qu'explique le comité de censure dans un communiqué en date du 22 février 1973 : « La projection de ce film dans la période actuelle serait de nature à peser sur le cours de la justice et à nuire à la sérénité du nouveau jugement à intervenir. » Décision étrange car il suffirait d'interdire aux jurés et aux personnes concernées d'aller voir le film !

D'où la raillerie d'un Jean-Louis Bory dans *Le Nouvel Observateur* : « *Les Noces rouges* est interdit. Pardon ! Qu'est-ce que je dis ? Pas interdit, il n'y a plus de censure en France, c'est bien connu. Le film est suspendu. Et par pour des raisons politiques, cela tombe sous le sens ; s'il n'y a plus de censure tout

court, il y a encore moins de censure politique ; non, c'est pour "précautions judiciaires". [...] Admirable prétexte, et qui montre combien notre justice, en certains cas, déborde de susceptibilité délicate. »

Tout finit par s'arranger comme par magie. Quelques jours après les élections (qui voient une nette percée de l'Union de la gauche), *Les Noces rouges* obtient son visa de sortie (pour le 1^{er} avril !).

S'imposant comme le plus provincial des cinéastes français, Chabrol part dans le Bas-Rhin pour envahir le château de la Leonardsau, cadre glaciale de sa *Décade prodigieuse*. Pas très enthousiasmant non plus comme endroit. L'austère province.

Dans *Le Boucher*, le village de Trémolat (Périgord) et ses 566 habitants trouvent grâce aux yeux du cinéaste. Par contraste total avec Valençay s'y dégage une certaine douceur de vivre.

« Le miracle dans le film est d'avoir trouvé le village de Trémolat, soulignera Chabrol. C'est un lieu où on se sent en totale harmonie avec l'univers. Quand j'avais écrit le scénario, j'avais situé l'action dans cette région mais je n'avais pas choisi délibérément l'endroit, pour la bonne raison que je ne le connaissais pas encore. Je voulais qu'il soit à proximité de grottes, car, comme je voulais utiliser les gens du village, je voulais qu'ils vivent non loin de ces vestiges préhistoriques. Et j'avais raison car ils ont un comportement qui n'est pas loin du sain comportement des gens du temps passé. »

Trémolat bénéficie d'un atout supplémentaire : son école et la maison qui lui fait face correspondent exactement à ce que cherche le réalisateur. Sans oublier ses bonnes tables, chères à Claude Chabrol, et son alcool de vieille prune, cher à Jean Yanne.

L'ambiance peut paraître un peu ridicule aux citadins blasés, à l'image du mariage franchouillard qui ouvre le film, mais il est des joies simples qu'il faut savoir apprécier. À Trémolat on coule des jours tranquilles. Population accueillante et institutrice accorte. Peut-on imaginer que derrière cette image d'Épinal se cache un monstre ? Eh bien, oui ; et c'est là toute la problématique du *Boucher*.

Car on tue, on occit, on dézingue dans la France profonde. Faits rares difficiles à résoudre pour la gendarmerie locale, plus habituée à gérer les querelles de voisinage et les bagarres du samedi soir. On tue même dans le fin fond de la Savoie, du côté du village de La Chaux-de-Gilley (à peine

300 habitants), à 900 mètres d'altitude, entre Pontarlier et Arc-sous-Cicon. Village totalement enneigé quand vient l'hiver et à peine moins quand pointe l'été.

« Il fait toujours froid, il faut s'y faire. »

Le crime des *Granges brûlées* de Jean Chapot ressemble étrangement à celui de *L'Affaire Dominici* – les deux films sortent à deux mois d'écart en 1973. Un cadavre est découvert près d'une ferme familiale tenue par la redoutable chef du clan, Rose (Simone Signoret). Tout porte à croire que l'un de ses habitants est impliqué dans le crime et que ladite Rose sait tout mais ne dit rien. Enquête dans un climat glacé sur tous les plans car dans cette ferme on parle peu et les tensions entre les différents membres de la famille sont palpables.

Chapot, dont c'est le premier film, connaît bien la région et, à l'instar d'un Tavernier avec Lyon, veut lui rendre hommage : « J'avais envie de voir des gens de la campagne s'exprimer car je me sens bien avec eux. *Les Granges brûlées* n'est pas un film de cinéaste parisien plaqué sur la province mais un film de provincial. »

À 200 kilomètres au sud, près de Chamonix, a lieu un autre crime. Celui de *Dites-lui que je l'aime* de Claude Miller. Un drame passionnel dû à David Martinaud (Gérard Depardieu), employé de banque amoureux. Hélas, l'objet de son idylle, mariée et récemment mère, le repousse. D'où crime. Et même double crime.

Au passage, on apprend que le quotidien savoyard s'enfonce dans la triste routine. Comme à Trémolat, pour tromper son ennui on trompe son conjoint : « J'ai l'impression que c'est une femme mariée, vos week-ends. Ça se fait beaucoup en province. »

Plus au sud, mais toujours dans la montagne, à Uriage-les-Bains, il pleut. Presque tout le temps si l'on en croit *La Chair de l'orchidée* de Patrice Chéreau. Cette ambiance maussade ne donne pas envie d'aller y regagner ses pénates. Mais le ton du film, proche du fantastique, se révèle tout aussi maussade et ne donne pas envie d'aller jusqu'au bout de la projection.

L'Ardèche offre des paysages rugueux pour amateurs d'isolement. Robert Enrico y tourne *Le Secret*, où le couple formé par Philippe Noiret et Marlène Jobert vit loin de tout et de tous, dans le château de Craux à 650 mètres d'altitude. Le secteur est peuplé d'indigènes qui apprécient peu d'être importunés.

« Les gens du pays ne parlent pas aux gendarmes. »

France terre d'accueil. Où ça ?

Cap à l'ouest.

Rouen et ses pressions politiques d'*Adieu poulet*. Cheuge et ses habitants charitables de *La Veuve Couderc*...

En Charente, c'est carrément le maire d'une petite commune qui commet un crime. Un vrai, pas l'encaissement de pots-de-vin, pratique devenue monnaie courante. Épris de la jeune institutrice, il tue son époux. Ici aussi, la politique s'en mêle. Bien que coupable aveuglant, cet élu, Bertin (Victor Lanoux), est aussi le principal employeur du secteur via son usine. L'enfermer, c'est fermer l'entreprise. Donc jeter des dizaines de braves citoyens à la rue. La morale reste conforme à celle en vogue dans ces années 1970 : le maire s'en tire avec un non-lieu. Ceci dans le bien nommé *Un si joli village* d'Étienne Périer.

Présents dans *L'Affaire Dominici* et *Les Granges brûlées*, les clans familiaux le sont aussi dans *La Horse* de Pierre Granier-Deferre. Décor : Calvados. La ferme est toujours sous la fêrûle d'un patriarche autoritaire, Auguste Maroilleur (Jean Gabin).

« Le monde a changé.

– Pas moi ! » répond-il à sa fille.

Afin de protéger son petit-fils contre lui-même et contre des trafiquants de drogue, Auguste déclenche une véritable guérilla, enrôlant toute sa famille. Il a détruit un paquet de poudre blanche et fusille toute personne qui ose venir le réclamer. Auguste est juge et bourreau. Dans un style qui ressemble plus à un western campagnard qu'à un polar.

La Horse est l'une des rares productions policières françaises de la décennie à parler ouvertement de la drogue. Le titre fait référence à l'un des nombreux surnoms de la « came ». Même si, au fond, n'importe quelle marchandise illicite aurait aussi bien pu faire l'affaire. Ici, le trafic passe par un transatlantique où le petit-fils travaille comme barman. Le fléau ne peut se combattre ni par la psychologie, ni par la négociation, ni même par l'application des lois, mais par les armes. Qu'on se le dise.

Incidemment *La Horse* apparaît aussi comme une tentative pour Gabin de se faire passer pour un authentique paysan, exploit qu'il ne réussira jamais dans son quotidien.

Et la Bretagne ?

Elle manque de peu d'être totalement oubliée des auteurs de polars. Sans Alain Jessua et son *Traitement de choc*, elle passerait à l'as hélas. Beau cadre (Belle-Île-en-Mer) pour y installer un centre de soins et de régénérescence à base de « cellules fraîches ». Le coût du traitement le réserve à des personnes d'un certain rang, en majorité des notables. Ce qui arrange bien le docteur Devilers (Alain Delon) lorsqu'il est en proie à diverses tracasseries.

« Ils ont des députés dans leur clientèle, tout finit par s'arranger. »

La police se contente du minimum syndical. Quand un client trop curieux est précipité du haut d'une falaise, elle s'empresse de conclure à un suicide. Quand des employés portugais tombent comme des mouches, elle ferme les yeux. Elle a tort car ces jeunes gens sont les pourvoyeurs de ces fameuses « cellules fraîches ». Les médecins les tuent pour les vider de leur sang. Belle parabole sur la fraternité sociale : les nantis ne se contentent plus de s'enrichir sur le dos des prolétaires et des travailleurs immigrés, ils leur sucent désormais le sang !

« Rien n'a changé dans notre société, mademoiselle Masson, comme chez les primitifs, on sacrifie toujours les faibles. »

Puisqu'un médecin l'affirme...

« Je venais de terminer un scénario pour lequel j'avais été payé mais qui ne devait jamais être réalisé, raconte Jessua. J'avais huit jours à perdre et je suis allé avec ma femme et mon fils à Quiberon. Au bout de trois ou quatre jours, bien que le pays soit beau et la cure efficace, j'en avais assez. Alors, pour passer le temps, j'ai laissé vagabonder mon imagination et je me suis dit que ce serait amusant de tourner un film dans un institut de ce genre. »

Traitement de choc, en dépit de son décor breton, n'est pas « vendu » au public sur les bienfaits de cette région. Il est propulsé à partir d'une scène au cours de laquelle Annie Girardot, Alain Delon et quelques autres batifolent dans l'eau, dans la joie, dans la bonne humeur et, surtout, dans le plus simple appareil. Cette seule scène – qui tend à prouver qu'il y a du soleil et des plages en Bretagne (le tournage eut lieu en août !) – fait le tour de la France à la vitesse d'un missile. Bien sûr, aucune télé ne la montre, mais tout le monde en parle. Des pavés publicitaires, exhibant Delon courant nu sur le sable, surgissent dans la presse. Ce qui finit par provoquer l'ire de l'acteur, qui trouve que *Traitement de choc* est en train de passer pour un film érotique ! Il n'a pas tort : dans ce climat sulfureux, personne ne parle du sujet du film, autrement plus dérangeant.

Pour clore ce tour de France des faits divers, voici *La Main à couper* d'Étienne Périer. En fait, l'action se déroule dans Paris (le meurtre a lieu dans un appartement rue du Faubourg-Saint-Honoré !) mais les principaux protagonistes, les Noblet, habitent dans une banlieue qui a des allures campagnardes. Belle propriété dotée d'un très vaste jardin. Là, on s'ennuie autant que dans certaines villes de province. Le soir, on écoute de la grande musique en regardant le plafond ou on fait des réussites. Pas de virée à Paris, pas d'amis invités à dîner.

« Passé le seuil de cette maison, dis-moi ce qui compte vraiment pour nous ? » demande le père de famille, médecin de renom (Michel Bouquet) à son épouse (Léa Massari). Il donne lui-même la réponse : « Rien ! » Cinglant résumé de sa propre vie.

Mais cette famille est impliquée dans un meurtre tel qu'on en voit trop souvent dans les chefs-lieux d'ailleurs : celui d'un jeune homme, amant de la mère et ami des enfants ! Tout le monde peut être coupable. Le film adopte le point de vue de l'épouse/mère qui ne comprend plus rien, coincée entre un mari au comportement étrange, un policier faussement badin (Bernard Blier) et un détective privé maître chanteur (Michel Serrault). L'identité de l'assassin n'est, comme il se doit, révélée qu'à la dernière minute.

Ce faux suspense à la Hitchcock a vraiment tout d'un drame provincial et il faut la présence du mythique 36, quai des Orfèvres pour rappeler au spectateur que le cadre en est la capitale. D'autant que toute la petite famille retrouve son confort bourgeois, oubliant ces billevesées qui faillirent la déchirer.

Voilà la France chantée par les poètes, immortalisée par les peintres. Une France pas très folichonne. À l'image de celle, pluvieuse, que montre Melville tout au long de son *Cercle rouge*. Une France qui a craqué sous la pression des crimes et des criminels. Une France où, à regarder le cinéma policier, il ne fait plus bon vivre. Ennui, corruption, pression de la bourgeoisie locale, crimes sordides, incompetence des gendarmes et des flics, rien ne va plus. Douce France, le pays de l'abus de confiance.

Quant à ceux qui n'ont guère envie d'explorer les campagnes gauloises, l'Europe leur tend les bras. Cela peut être la Grèce (*Le Casse, La Faille*) mais aussi la Suisse. Lieu du meurtre de *L'assassin frappe à l'aube* (connu aussi sous le titre *Le Champignon*) de Marc Simenon. Bord du lac Léman. Tranquillité assurée. Sauf quand on a pour patiente une artiste qui se complaît dans les substances hallucinogènes. Ce qui arrive à un médecin (Jean-Claude

Bouillon). Ladite patiente est retrouvée étranglée. Qui, du docteur, du jardinier amant et ex-taulard, du fils qui n'a pas soigné son complexe d'Œdipe et de la bonne du praticien, est coupable ?...

Ici, comme en France, les occasions de s'amuser ne sont pas nombreuses, hormis les fondues entre copains au restaurant. Pour faire la fête, mieux vaut se rendre à Paris. Ce que fait l'épouse du médecin (Mylène Demongeot). Judicieuse idée puisqu'elle est la seule à disposer d'un alibi pour la nuit du meurtre. Pour le reste, les policiers helvétiques ressemblent comme des frères à leurs homologues français.

MANUEL D'INSTRUCTION

Le cinéma policier des années 1970 voit émerger une nouvelle race d'enquêteurs : les juges d'instruction. Jusqu'alors, plutôt discrets, voire insignifiants, présents pour reprendre les dossiers établis par les argousins et les critiquer ou leur mettre des bâtons dans les roues.

Soupçonneux à mauvais escient aussi. Dans *L'Agression*, le juge est une femme. Guère plus sympathique. Alors que Paul (Jean-Louis Trintignant) vient de perdre son épouse et sa fille dans des circonstances particulièrement tragiques, elle ne fait montre d'aucune compassion et lui explique à demi-mot qu'il figure en bonne place parmi les coupables possibles. Pas de quoi réconcilier ce veuf avec la justice.

Le juge de *Comme un boomerang* ne cache pas ses opinions politiques. Il est de gauche dans une société officiellement de droite. Il déteste les riches. Il déteste surtout qu'ils s'en sortent toujours mieux que les pauvres.

« Quand on a condamné à mort un assassin de 17 ans, l'accusation avait demandé la condamnation à perpétuité. Mais les jurés ont voté la mort. On a dit que ce n'était que le reflet d'une opinion publique, que les gens en ont assez de la violence, qu'ils ont peur. On n'a oublié qu'une chose, voyez-vous, c'est que ce garçon appartenait à un milieu très pauvre, à l'opposé de celui qui est aujourd'hui le vôtre.

– Je ne vois pas le rapport, monsieur le juge.

– Il y en a pourtant un, monsieur Batkin, c'est que les assassins doivent être jugés de la même façon, quelle que soit la fortune de leur père. »

Allusion à l'affaire Bruno Triplet qui avait 17 ans au moment du crime.

Instruire, c'est affronter des fortes personnalités, comme l'apprend à ses dépens le juge (Pierre Dux) de *La Horse* :

« Profession ?

– Propriétaire.

– Ce n'est pas une profession.

– Pour moi, si. »

Métier à risques aussi, comme en témoigne *Le Gang des otages*, où le juge se retrouve du mauvais côté du pistolet...

D'autres hommes de loi se dressent pour faire éclater la vérité sans sauter sur la première conclusion venue. Désormais, ils vont tout prendre en main. Le fait qu'ils paraissent disposer de plus de pouvoirs – notamment les fameuses commissions rogatoires si indispensables aux enquêteurs de terrain – les rend davantage intéressants.

Ils n'en demeurent pas moins – et peut-être plus – soumis à leur hiérarchie au même titre que les policiers. En juin 1976, le juge Étienne Ceccaldi, dit le « Juge rouge », est un des premiers à se plaindre ouvertement des pressions dont il fait l'objet dans une enquête sur des ententes pétrolières. Propos qui lui valent beaucoup d'ennuis et une mutation à Hazebrouck (Nord).

Le problème reste qu'un juge d'instruction travaille surtout dans son bureau à étudier des rapports et à entendre des témoins. Pas très cinématographique, même avec des dialogues ciselés. Pour conférer de l'attrait à cette profession méconnue, le cinéma va sortir le juge des couloirs des palais de justice. Il va le pousser dehors, sur les lieux des crimes. Les pieds dans la boue, la tête au vent. Comme un gendarme, un pandore ou un gabelou.

Cette nouvelle facette de ces magistrats correspond à une réalité. Symbolisée par un nom : Renaud. Après un parcours mouvementé, qui l'envoie jusque dans les colonies, François Renaud est nommé à 48 ans premier juge d'instruction au tribunal de Lyon en 1972. Il fait beaucoup parler de lui. Refusant d'obéir servilement à un système qui n'a plus de justice que le nom, il se montre indépendant, donc gênant. Pour lui, nul n'est au-dessus des lois et il s'annonce prêt à faire tomber toutes les têtes quelles qu'en soient les origines. Cela lui vaudra le surnom de « Shérif ».

Renaud s'intéresse à un hold-up spectaculaire, l'attaque de l'hôtel des Postes de Strasbourg. Un gros coup forcément exécuté par des spécialistes du genre. La piste conduit sur son territoire : le gang des Lyonnais. Mais Renaud va plus loin. Il veut découvrir où est passé l'argent et mettre au jour les connexions dont bénéficie ce gang. Cela l'amène directement dans le marécage politique. Le SAC apparaît dans l'ombre de toute cette affaire, ce qui n'est pas vraiment une surprise. Et qui dit SAC dit implication de personnalités politiques et d'élus locaux. Le hold-up de Strasbourg a-t-il servi à remplir les caisses d'une organisation politique de droite ? Renaud commence à le croire. Comme il commence à croire que la police et la pègre sont trop étroitement liées. Chaque fois qu'il se rapproche d'un suspect, celui-ci prend la poudre d'escampette comme s'il avait été prévenu.

Surtout, il manque de preuves. Les voyous le narguent. Ils savent trop bien que, si leur culpabilité est aveuglante, les dossiers sont vides. « Alors, comme l'écrivent Huguette Debaisieux et Yves Leridon dans *Le Figaro* du 7 juillet 1975, Renaud s'acharne. Il faut qu'ils parlent, les uns et les autres, il faut qu'ils se contredisent, qu'ils finissent par "manger le morceau". Il rejette les demandes en liberté que les avocats, agrippés au moindre manquement au code pénal, lui soumettent sans relâche. Interrogatoire sur interrogatoire. Il tempête, tape sur la table, les harcèle, les traite de tous les noms et, comble d'injure pour les machistes que sont les hommes du "milieu", il met en doute à la moindre occasion leur virilité. Cela les rend malades, les prévenus, d'autant plus que le juge, pour faire pression sur leur moral, a tendance aussi à interdire le parloir aux familles. »

Le juge Renaud dérange. Il dit trop haut ce que tout le monde tait depuis des lustres, il imagine des combinaisons audacieuses entre respectables politiciens et odieux voyous, voit de l'argent transiter par de drôles de comptes. Ça agace. Le plus important n'est pas le bruit qu'il fait mais les dossiers qu'il met au jour. Et s'il avait raison sur toute la ligne ?

Aux premières heures du 3 juillet 1975, ce juge pas comme les autres rentre chez lui sur la colline de Fourvière. Une voiture fonce sur lui et sur l'amie qui l'accompagne. Trois occupants. Renaud cherche à se réfugier derrière le muret d'un jardin mais les balles l'en empêchent. Il meurt au cours de son transfert en ambulance. Une exécution. Comme on exécute un gangster qui aurait fauté, un proxénète qui se serait trop fait remarquer, un petit revendeur de drogue qui aurait triché. La France découvre que l'on peut abattre un juge dans ses rues. Mais cela n'étonne que le citoyen de base, en haut lieu, on sait l'importance du meurtre pour clore certaines affaires.

Une telle audace mérite d'être punie. On imagine toutes les polices de France et de Navarre partir sur le pied de guerre pour identifier les trois auteurs de cet assassinat. Eh bien, non. La mobilisation est loin d'être générale et l'enquête loin d'être exemplaire. On ne fouine pas, on attend. Les soupçons se portent sur le gang des Lyonnais et son chef Edmond « Momon » Vidal. Mais restent des soupçons. Le dossier passe d'un juge d'instruction à un autre, comme une patate chaude. On parle de l'implication du SAC et de l'un de ses plus dynamiques représentants, Jean Schnaebelé, par ailleurs membre de la pègre locale. On parle mais on ne prouve rien. Le meurtre du juge Renaud ne sera jamais officiellement élucidé. L'enquête aboutira à un non-lieu prononcé en 1992.

Si la police paraît se désintéresser du cas Renaud, le cinéma se passionne pour cette affaire. Au même moment, deux jeunes réalisateurs envisagent de faire un film autour de cette personnalité fauchée par trois balles. Alain Corneau convainc Yves Montand d'incarner un juge en tout point semblable à celui de Lyon. Le tournage est annoncé dès l'automne 1976, soit seulement un peu plus d'un an après le meurtre, sur un scénario de Jorge Semprun. Semprun-Montand, cela risque de faire des étincelles. Ni l'un ni l'autre ne manient la langue de bois et la fougue de Corneau servira leur propos. Le projet sera financé par André Génovès, habituel producteur de Claude Chabrol. Mais Génovès est trop gourmand : il signe des contrats avec la plupart des grands noms du cinéma français et lance en même temps une volée de projets. Il a de l'ambition mais pas les reins assez solides. Sa maison de production fait faillite, expédiant la plupart de ses futurs films aux oubliettes.

Corneau renonce d'autant plus vite qu'il sait qu'Yves Boisset a bien avancé sur le même sujet. Qu'il démarre lui aussi au second semestre 1976 et aboutira au *Juge Fayard dit « le Shérif »*. Il ne s'agit pas de coller pas à pas à la réalité du juge Renaud mais de s'en inspirer, tout en se montrant suffisamment explicite pour que le spectateur comprenne les allusions. Toutefois, Boisset table plus large et puise dans d'autres affaires, d'autres personnalités, ce que ne manque pas de relever le critique Raymond Lefèvre dans *La Saison cinématographique 77* : « Fayard est surtout un personnage composite : il a la jeunesse du juge Charrette, qui n'hésite pas à faire incarcérer un P-DG responsable d'accidents de travail ; il possède l'obstination contestataire du substitut Ceccaldi dont la nomination à Hazebrouck fit grand bruit ; il a hérité du tempérament turbulent du juge Pascal. [...] On pense à l'affaire des maisons closes où furent compromis le député Charet et le commissaire proxénète Tonnot, à l'action occulte de Jean Augé, patron local du SAC, organisateur de grandes réunions politiques des partis de droite, assassiné en 1973. Ou encore à l'évasion spectaculaire de Pierre Pourret dit "le Docteur", soupçonné d'être l'organisateur du hold-up de Strasbourg. »

Boisset remue la fange sans vergogne.

Cela lui coûte très cher. Il reçoit des menaces et des coups de téléphone anonymes. Il ne s'en émeut pas, commençant à être habitué à ces pratiques peu glorieuses. Mais il s'inquiète quand un de ses informateurs est abattu. Il a, en effet, rencontré à Lyon l'un des assassins du juge Renaud, qui a accepté

de lui parler à condition d'être payé. Le lendemain de cette rencontre, Boisset est mené par la police jusqu'à l'institut médico-légal où se trouve le corps de cet informateur, criblé de balles. Officiellement, ce cadavre ne peut être relié à la mort du juge Renaud, officieusement, on fait comprendre à Boisset qu'il n'est pas le bienvenu à Lyon. Il poursuit son film à Saint-Étienne et Aix-en-Provence. Ce semi-exil ne calme pas les esprits. Un soir qu'ils sortent d'un restaurant, Yves Boisset et Patrick Dewaere voient une voiture foncer sur eux et l'un des passagers lâcher une rafale de mitraillette au-dessus de leurs têtes !

En guise de conseiller technique, le réalisateur fait appel au jeune juge Michel, dont on commence à parler beaucoup. Trois ans après le film, il sera flingué à son tour, devant le palais de justice de Marseille.

Le sujet du *Juge Fayard* est brûlant mais, encore une fois, pas forcément cinématographique. Si l'on excepte l'attaque d'un fourgon blindé, le scénario se borne à une succession de rencontres. Boisset en a conscience mais connaît son métier : « *Le Shérif*, ce sont des bavardages dans les bureaux, confiera-t-il, c'est le scénario le plus bavard que j'aie jamais tourné. Il fallait donner l'impression d'un film d'action alors que cela n'en était absolument pas un. Mettre un plan de bagnole qui démarre dans la nuit, même s'il ne s'agit que d'une ponctuation mineure, cela colore soudain la scène, le personnage, d'un appel de romanesque qui rejaillit sur le plan suivant et qui relancera l'intérêt du spectateur. »

Surtout, Boisset bénéficie de la personnalité d'un acteur totalement investi dans le personnage, Patrick Dewaere. Il n'a pas la notoriété d'un Montand mais ne manque pas de pugnacité. Pour lui, jouer dans ce film, c'est faire œuvre politique.

« C'est un film clair qui dit franchement les choses : Messieurs les hommes politiques, c'est plus la peine de nous faire votre danse ! On sait très bien que, pour arriver où vous êtes, il a bien fallu que vous vous salissiez les mains ! explique-t-il. C'est un film fait pour le grand public, mais on y tape sur la gueule de tous les gardiens de la société, de ceux qui ont le pouvoir. Ces gens-là existent, il faut les montrer. Et il faut savoir que ce sont des hommes comme nous qui sont à ces places-là. C'est nous qui les avons fabriqués. Alors, ça ne sert à rien de les montrer du doigt comme si c'étaient des monstres : "Ouh, les vilains !" ... »

Le Juge Fayard sort en janvier 1977, fait beaucoup de bruit et rencontre un beau succès – équivalent d'un Delon (*Le Gitan*) ou d'un Belmondo (*Le Corps de mon ennemi*). Le juge d'instruction devient un nouveau personnage clef du

cinéma. Fayard paraît le plus emblématique mais non le seul.

Jacques Brel en est un autre dans *Les Assassins de l'ordre*.

Efficace, intransigent, il progresse à son rythme dans une enquête qui l'oppose au corps policier. Il subit des pressions par l'intermédiaire de son fils mais persévère. Semblable à la tortue de la fable, il coiffe tout le monde au poteau et envoie les assassins en cour d'assises. Le reste n'est plus de son ressort. Les accusés, pourtant jugés par un jury populaire, ressortent libres du tribunal. Le juge d'instruction s'en retourne dans sa solitude sans avoir en rien renié ses convictions : « Aucune cause n'est perdue d'avance, l'histoire des hommes le prouve. Les vaincus d'hier peuvent être les vainqueurs de demain. Une seule chose est importante : faire un pas. Même si c'est un tout petit pas. »

Yves Montand, qui ne put devenir « le Shérif », endosse le costume de magistrat dans *I... comme Icare* d'Henri Verneuil. Pas tout à fait un juge mais un procureur. Le procureur Henri Volney qui officie dans un pays non déterminé où il a tous les attributs et tous les moyens d'un juge d'instruction.

Verneuil tire son film d'une réalité totalement différente, quoique meurtrière, de celle du *Juge Fayard*. Lui puise son inspiration du côté des États-Unis et de l'assassinat du président Kennedy. L'enquête officielle, qui aboutit à la conclusion que Lee Harvey Oswald était l'unique tireur, l'a laissé sur sa faim. Verneuil veut prouver, à sa manière, que des faits n'ont pas été pris en compte ou mal interprétés. Henri en appelle à Boris Vian (*L'Écume des jours*) pour son carton d'entrée : « Cette histoire est entièrement vraie puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre. »

Tout cela dans une fiction et dans un pays presque futuriste qui ressemble fichtrement à bien des décors de films de science-fiction américains des années 1970. Pourtant le tournage a lieu dans la banlieue parisienne, à Cergy-Pontoise !

Pour l'occasion, Yves Montand décide de porter des cheveux blancs en brosse, des petites lunettes cerclées et un costume strict. Telle est sa conception du personnage.

L'histoire d'*I... comme Icare* ressemble un peu au rêve de millions d'Américains. Au moment où une commission, composée de juristes, de politiciens et de militaires, remet son rapport sur l'assassinat du président récemment réélu – rapport de 682 pages qui conclut que le meurtrier a agi seul –, un homme seul refuse de signer ce fatras, le procureur Volney. Et reprend l'enquête à son début.

Fait troublant : ce procureur faisait partie de la commission et n'a, apparemment, rien dit tout au long du travail de celle-ci. Pourquoi ?

Toujours est-il qu'il repart de zéro, constate (tardivement !) que tous les témoins sont morts les uns après les autres, que la police est, évidemment, mouillée jusqu'au cou dans un complot fomenté par les services secrets : l'opération I comme Icare.

Henri Verneuil ne réussit pas à sortir son film d'un ton didactique et bavard. Lui si doué pour filmer l'action et les rebondissements s'empêtre dans tous les pièges du film d'instruction. Faux rebondissements, révélations de dernière minute qui défient toute logique. Certaines trouvailles frôlent le ridicule, comme le fait d'appeler le tireur Daslow (anagramme d'Oswald !).

Enfin, le pointilleux Verneuil commet des bourdes indignes de son talent. Le livre biographique de Daslow n'est constitué que d'une reproduction de la même page, tirée d'un ouvrage sur Oswald ! Cette bio contient une photo, dont on apprendra qu'elle a été truquée par les services secrets, montrant Daslow à côté du vrai tueur. Quel intérêt de truquer une photo pour mentir tout en révélant l'identité de l'authentique assassin ? Le fameux document filmé par un cinéaste amateur est totalement impossible puisque tourné sous plusieurs angles. D'autre part, pourquoi ce petit film si précieux n'a jamais été vu au cours d'un an d'enquête et pourquoi Volney n'a-t-il pas demandé à le voir plus tôt ? La succession d'erreurs grossières décrédibilise le propos et fait passer l'intègre Volney pour un prétentieux incompetent.

Verneuil, qui espérait faire un film à la hauteur de Z – et la présence de Montand n'est pas innocente –, se fourvoie complètement.

En réalité, il n'a pas su maîtriser son sujet. Car son véritable propos n'est pas de faire un film policier, ni même un film sur la procédure mais de s'intéresser à la manipulation des êtres humains. D'où un film quasi scientifique.

« Derrière cette histoire, explique le cinéaste, il y a un thème qui provient d'une expérience célèbre que le professeur Stanley Milgram a tentée aux États-Unis. Une expérience de psychologie sur l'obéissance à l'autorité, un des thèmes les plus modernes et les plus essentiels qu'il m'ait été donné d'approcher ces dernières années. Comment un homme au départ gentil, marié, bon père de famille, peut devenir un manipulé, quelqu'un qui va obéir à un ordre. Le monde entier vit ce drame car les mêmes principes de loyauté, de discipline, fantastiques comme qualités, peuvent devenir destructeurs s'ils sont mal appliqués. Et quand on fait le bilan de la tragique histoire de

l'humanité, il y a beaucoup plus de morts par obéissance que par révolutions et rébellions. Nous sommes habitués à obéir par réflexes et non plus par réflexion. »

Cette thématique, certes ambitieuse, débouche sur une assommante séquence de vingt minutes qui plombe le film aussi sûrement que le président s'est fait plomber. Sous des allures de grands scientifiques, des personnes en blouse blanche placent un homme sur une sorte de chaise électrique et un autre à une table de commande. Ce dernier est chargé d'envoyer du courant au récalcitrant. Jusqu'où peut-on obéir à un ordre idiot et violent ? Calcul du taux d'obéissance, soumission à l'autorité. Le procureur assiste à tout cela l'œil semi-intéressé pendant que les assassins courent toujours.

Une manière pour Verneuil l'Arménien d'évoquer un sujet qui lui tient plus qu'à cœur, le génocide. D'où cet échange en forme de docte mise au point :

« Dans le cas d'un génocide, par exemple ? Quand un tyran décide de tuer froidement 5 ou 6 millions d'hommes, de femmes, d'enfants, il lui faut au moins 1 million de complices, de tueurs, d'exécuteurs. Comment arrive-t-il à se faire obéir ?

– En morcelant les responsabilités. Un tyran a besoin avant tout d'un État tyran, alors il va recruter 1 million de petits tyrans fonctionnaires qui auront chacun une tâche banale à exécuter. Et chacun va exécuter cette tâche avec compétence, et sans remords, car personne ne se rendra compte qu'il est le millionième maillon de l'acte final. Les uns vont arrêter les victimes, ils n'auront commis que de simples arrestations, d'autres vont conduire ces victimes dans des camps, ils n'auront fait que leur métier de mécaniciens de locomotives, et l'administrateur du camp, en ouvrant ses portes, n'aura fait que son devoir de directeur de prison. Bien entendu, on utilise les individus les plus cruels dans la violence, mais à tous les maillons de la chaîne, on a rendu l'obéissance confortable. »

CQFD.

Bizarrement, *I... comme Icare* est nommé pour le César du meilleur film. Sans doute un dommage collatéral de l'expérience que le professeur Stanley Milgram effectua entre 1960 et 1963 à l'université de Yale.

Cinématographiquement, le juge d'instruction le plus intéressant se nomme Pierre Larcher. Pas seulement par l'enquête qu'il mène dans *Les Granges brûlées* mais par la personnalité de son interprète, Alain Delon.

Pas réputé pour être un acteur malléable, il accepte de se laisser diriger par un cinéaste débutant, mais il faut du doigté et de la fermeté pour mener ce pur-sang. Tout le monde n'est pas Luchino Visconti. Et surtout pas le réalisateur Jean Chapot. À l'image de la plupart des personnages de son film, celui-ci est un homme peu bavard, renfermé, réduisant les rapports humains à leur strict minimum. Pas antipathique mais froid. Aussi froid que la neige qui cerne les granges. Rien d'un tempérament méditerranéen à la Verneuil. Sur le terrain, il ne sait tout simplement pas communiquer avec les acteurs. Aucune indication, aucun commentaire, aucun encouragement. Or Simone Signoret et Alain Delon ne sont pas des comédiens que l'on néglige.

Très vite, Alain s'inquiète du comportement distant du réalisateur. Le cheval se cabre. Le ton monte. Mais d'un côté seulement, car Chapot reste emmuré dans son mutisme. « Mais qu'est-ce que c'est que ce metteur en scène ? » s'emporte Delon. Chacune de leurs rencontres se solde par des mots, des cris, des engueulades. Simone ne dit rien, assistant à un combat non de coqs mais d'un aigle contre un pigeon. Elle sait que Chapot est en train de se faire dévorer. L'équipe technique n'a pas besoin de compter les points, il lui suffit de compter les coups. Et le film est surnommé « Les torchons brûlent ».

Chapot s'efforce de rester stoïque. Il refuse l'affrontement et continue d'agir comme si de rien n'était, se bouchant tant bien que mal les oreilles. Delon se cabre. Il tombe des nues quand, un matin, il voit un huissier sur le plateau. Qu'est-ce que c'est que cet olibrius ? L'homme a été mandaté par Chapot pour noter à quel point l'acteur refuse de suivre ses indications. Un véritable huissier face à un faux juge d'instruction ! Délicate attention.

Le torchon brûle et la marmite explose. Le producteur Raymond Danon débarque dare-dare à Pontarlier pour mettre de l'ordre dans cette pétaudière. Il envisage de virer Jean Chapot sans plus de ménagement. Simone intervient. Le licenciement n'entre pas dans son cadre politique. Un compromis est trouvé : Alain Delon dirigera lui-même toutes les scènes dans lesquelles il intervient pendant que Chapot ira compter les edelweiss. Puis le comédien partira tourner un autre film en Italie comme prévu, laissant le réalisateur terminer son œuvre. Au passage, tout de même, Delon, soutenu par le producteur, modifiera la fin pour conclure par un ultime face-à-face entre lui et Simone.

Ainsi est fait. Tout rentre dans l'ordre. Pas tout à fait. Simone Signoret, déçue par le comportement passif de Jean Chapot, se montre de plus en plus distante.

Dans une lettre en forme de confession, le réalisateur témoignera de ses douleurs : « Ce tournage a été un véritable cauchemar. Le premier jour, je me suis disputé avec Delon. Je n'admettais pas ses méthodes dictatoriales et son comportement humain qui consistait à humilier tout le monde. Nous ne nous sommes donc pas parlé pendant les dix semaines du tournage. Sans parler de Simone Signoret qui s'adonnait abondamment à l'alcool. Pour moi, c'était l'enfer. »

Bien entendu, au moment de la sortie du film, le grand public n'est pas tenu au courant de ces légères anicroches. Pour lui, *Les Granges brûlées* est, comme toujours, un film où tout le monde s'est bien entendu et où a régné un climat de franche camaraderie. Il croit que l'ambiance glaciale qui entoure l'ensemble de cette œuvre est due à la rigueur du climat savoyard. Il est vrai que les personnages du film ne sont pas là pour se rendre sympathiques.

Quant au juge d'instruction, il tranche sur la plupart de ses collègues.

Certes, comme eux, il se montre intègre et exigeant : « Je resterai ici jusqu'à ce qu'on ait découvert le coupable. Je ne peux pas supporter qu'il y ait quelqu'un, quelque part, en liberté. Quelqu'un qui a massacré une femme. »

Certes, il nourrit des convictions. Cet homme, qui découvre la région (auparavant il a toujours instruit dans des villes), croit fermement que le coupable appartient à la ferme et que la chef du clan sait tout. Il insiste, oriente presque ses recherches en ce sens. Il pense même avoir dénoué l'affaire grâce à une voiture qui n'était pas là où elle aurait dû être.

Hélas pour lui, il se trompe et même lourdement. Si deux mineures arrêtées à Genève n'avaient pas avoué, il aurait sans doute commis une erreur judiciaire.

Les juges ne sont pas plus infailibles que les policiers.

ENQUÊTES PRIVÉES

Juges d'instruction, policiers et gendarmes appartiennent à des structures puissantes mais pesantes. Ils disposent de pouvoirs mais subissent des contraintes. Même s'ils cherchent à s'en affranchir, ils ne peuvent jamais agir totalement à leur guise. Ailleurs, d'autres disposent apparemment d'une plus grande marge de manœuvre, n'ayant de comptes à rendre qu'à leurs clients ou à eux-mêmes. Eux aussi subissent des pressions mais s'en accommodent ou s'en débarrassent.

Tels les détectives privés. Profession fort méconnue en France mais profitant de l'aura américaine depuis qu'Humphrey Bogart a prêté ses traits et sa silhouette à Sam Spade et Philip Marlowe. Le privé élevé au rang de mythe. Décontraction, efficacité, séduction, ténacité. Face à cette image devenue icône, le cinéma français se sent timoré. Rares, très rares sont les tentatives d'exploitation de ces enquêteurs privés.

Dans *Il faut vivre dangereusement*, Claude Makovski utilise le privé pour s'en amuser en l'envoyant faire le trublion dans un monde de richesse et de faux-semblants. Cela place le film à la limite de la parodie même si enquête il y a. Richard Diquet (Claude Brasseur), ex-inspecteur de la brigade mondaine, est un détective à la Bogart portant imperméable et troublant les femmes – alors qu'il est casé. Tarif : 500 francs par jour plus les frais. Spécialité : adultère.

Obéissant à la tradition des polars américains, l'histoire paraît un peu décousue mais respecte certaines règles : répliques en forme de saillies (« Vous inquiétez pas, j'ai un cœur d'or et des slips en acier »), femme fatale et menteuse, diamant impressionnant (le Grand Mogol), puissant homme d'affaires qui soutient des politiciens en place dans l'attente de se faire lui-même élire malgré quelques casseroles bien accrochées : « Germain Badinget, le roi de la saucisse, le milliardaire. Dans sa chaîne de restaurants, il fait 100 000 couverts par jour et, avec les restes, de la pâtée pour les chats. Il y a quelques années, il a eu à se défendre dans une histoire de viande avariée. Il a fait trépasser tout un asile de vieillards. »

Diquet met au jour diverses turpitudes et laisse derrière lui quelques cadavres, ce qui n'interdit pas au ton du film de rester léger et à l'œuvre d'être plaisante. Grâce à Makovski et Brasseur, le détective privé estampillé pure France semble avoir de beaux jours devant lui.

Pas du tout !

Si l'on excepte le marginal *Change pas de main*, il disparaît pratiquement pendant cinq ans pour ne réapparaître qu'à la toute fin de la décennie sous les traits de... Catherine Deneuve ! Eh oui, le privé peut être une femme. Elle aussi avec les inévitables attributs de Bogart : imperméable et chapeau.

Pour entrer dans son rôle, l'actrice apprend le maniement des armes et quelques prises de karaté. Ce qui ne signifie pas qu'*Écoute voir...* d'Hugo Santiago bascule du côté de la violence à l'américaine. Deneuve n'a pas vraiment l'allure d'un Bronson ni d'un Eastwood. En plus, elle-même serait plutôt tendance pacifiste : « Je ne supporte pas la violence. C'est physique, je ne peux pas. L'extrême violence de certains films américains me révolte. Par exemple, je n'ai pas pu supporter *Orange mécanique*, je suis partie au bout de dix minutes ! »

Claude Alphonse (Deneuve) est engagée par un aristocrate pour enquêter sur de mystérieuses visites que reçoit son château en son absence. Ce qui débouche sur la découverte d'une peu folichonne secte religieuse.

Mais là où *Il faut vivre dangereusement* s'oriente vers la comédie, *Écoute voir...* glisse vers l'intellectualisme avec métaphores et second degré. Cela empêche la vision de ce qui n'est plus un simple polar. Santiago paiera cette audace par un cuisant échec au box-office.

Fin des privés à la française. Déjà. Ils reviendront sous l'apparence d'Alain Delon et de Michel Serrault dans les années 1980⁴.

Autre profession d'enquêteur chère aux Américains mais peu usitée en France : le journaliste. Dans le cinéma policier hexagonal, ce métier n'a pas bonne presse. Toujours en quête de sensationnel, prêt à tout pour un scoop, le reporter est vilipendé. L'un des pires cas de figure est constitué par les charognards de *La Liberté du Sud-Est* dans *L'Agression*. En fait de liberté, ils la refusent aux citoyens sous prétexte d'information. Ils veulent un mot, une révélation, une photo, quitte à l'arracher dans des conditions qui ne seraient que ridicules si elles n'entraient pas dans le cadre d'une tragédie. Même comportement abject dans *Dupont Lajoie*, où des vautours de la presse s'acharnent à photographier les parents en plein drame.

Dans un tout autre registre, Garcin (Philippe Noiret) de *L'Attentat* ne donne pas envie d'être fréquenté. Ce journaliste de la télévision est très lié au pouvoir. Il affirme vouloir aider son pays mais ne fait que magouiller pour le gouvernement, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. Il participe à un complot sans aucun état d'âme.

Son confrère du *Secret* aime aussi s'attirer les bonnes grâces en haut lieu. Il trahit la confiance de sa propre sœur en alertant la police. Ce faisant, il provoque la perte d'un trio de fugitifs mais aussi la sienne !

Quant au journaliste du *Nouvel Observateur*, dans *Le Protecteur*, il assiste à une séance de torture sans sourciller. Certes le torturé est un salaud, mais quand même.

Faut-il clouer les journalistes au pilori ?

Non, car certains dans leurs écrits ou leurs clichés peuvent provoquer de spectaculaires éclats.

Jean-Pierre Mocky s'empare du personnage pour *Un linceul n'a pas de poches*, d'après un roman noir... américain (d'Horace McCoy) ! Michel Dolannes (Mocky) a lui aussi l'allure d'un détective privé d'outre-Atlantique avec son imperméable et son chapeau mou. Toujours prompt à dénoncer les scandales, dont celui d'un fils de préfet peu inquiet après avoir écrasé un ouvrier. Dolannes croit à la liberté de la presse.

« Il y a un code d'honneur des journalistes, vous l'oubliez. [...] La charte des devoirs professionnels des journalistes français stipule ceci : un journaliste français digne de ce nom tient la calomnie, les accusations sans preuve, les mensonges, la déformation des faits pour les fautes professionnelles les plus graves.

– [...] La charte dit aussi ceci, avant-dernier article : un journaliste digne de ce nom tient le scrupule et le souci de la justice pour des règles premières. »

Le code d'honneur – appelé charte – existe bien chez les journalistes. Conçu en juillet 1918 il fut révisé en janvier 1938 :

« Un journaliste, digne de ce nom :

- prend la responsabilité de tous ses écrits, même anonymes ;
- tient la calomnie, les accusations sans preuves, l'altération des documents, la déformation des faits, le mensonge pour les plus graves fautes professionnelles ;
- ne reconnaît que la juridiction de ses pairs, souveraine en matière d'honneur professionnel ;
- n'accepte que des missions compatibles avec la dignité professionnelle ;

- s’interdit d’invoquer un titre ou une qualité imaginaires, d’user de moyens déloyaux pour obtenir une information ou surprendre la bonne foi de quiconque ;
- ne touche pas d’argent dans un service public ou une entreprise privée où sa qualité de journaliste, ses influences, ses relations seraient susceptibles d’être exploitées ;
- ne signe pas de son nom des articles de réclame commerciale ou financière ;
- ne commet aucun plagiat, cite les confrères dont il reproduit un texte quelconque ;
- ne sollicite pas la place d’un confrère, ni ne provoque son renvoi en offrant de travailler à des conditions inférieures ;
- garde le secret professionnel ;
- n’use pas de la liberté de la presse dans une intention intéressée ;
- revendique la liberté de publier honnêtement ses informations ;
- tient le scrupule et le souci de la justice pour des règles premières ;
- ne confond pas son rôle avec celui du policier. »

Charte qui sera à nouveau remaniée en mars 2011.

Renvoyé de son journal, Dolannes crée un hebdomadaire indépendant, *Cosmopolite* : « Un canard qui révélera toutes les turpitudes de cette putain de ville. » Cela l’amène à enquêter sur un chirurgien soupçonné, non officiellement, d’avortements clandestins et de la mort de trois de ses patientes.

Dans un premier temps, Dolannes est aidé par un commissaire de police qui lui glisse des informations, mais il sait que ses jours sont comptés. La vérité n’est jamais bien vue ni bien reçue : « Quand les journalistes se mettent à tout révéler, ça sème l’anarchie. »

Un linceul n’a pas de poches a le mérite, voire le courage, de mettre le travail du journaliste-enquêteur sur le devant. Mocky doit se sentir esseulé dans cette démarche car personne ne lui emboîte le pas. Deux ans plus tard, les États-Unis sortiront *Les Hommes du président*, preuve du pouvoir de la presse dans le Nouveau Monde...

Danièle Gaur (Annie Girardot) n’est pas vraiment journaliste (elle réfute ce titre) mais photographe de presse. Dans *Le Point de mire*, elle tente de comprendre les causes de la mort de son mari, officiellement décédé « accidentellement ». Croyant en l’hypothèse d’un assassinat, elle mène mollement une enquête où son amateurisme est criant. Danièle tombe dans

tous les pièges, ne voit pas ce qui l'aveugle, fait confiance à des gens qui ne lui veulent que du mal. En réalité, elle est victime d'un complot qui aboutira à la fois à sa propre mort et à l'assassinat d'un ministre américain. Les rares informations dont elle dispose (photographies et cassette audio) lui tombent presque miraculeusement dans les mains et, comme elle n'a rien d'une journaliste d'investigation, elle se révèle incapable de les analyser. D'où sa facilité à se laisser enfermer dans un piège mortel.

Plus intéressant, au regard des auteurs français, le citoyen lambda qui mène sa propre investigation pour des motifs strictement personnels – souvent dans l'unique but de faire justice soi-même.

Dans *L'Homme en colère*, Romain Dupré (Lino Ventura) part à la recherche de son fils perdu du côté de Montréal. Ce pilote de ligne navigue à vue, condamné à avancer seul. Progression non sans danger car ce Français se fait rosser. Il doit aussi contrecarrer les efforts de la police locale, convaincue que son fils est coupable du meurtre d'un policier. Tel un flic ne disposant d'aucune information, Dupré démarre avec rien. Ou pas grand-chose : une salle de boxe que pourrait avoir fréquentée son rejeton. Pas à pas, ce père obtus parvient à ses fins.

Autre père ayant des soucis avec sa progéniture : Alain Delon dans *Comme un boomerang* de José Giovanni. Ce père-là est un industriel influent à la tête d'une société de transport. Ce fils-là est accusé d'avoir accidentellement tué un policier au cours d'une soirée où la poudre blanche circulait à profusion.

La différence de taille qui sépare Romain Dupré de Jacques Batkin est que ce dernier possède un sacré réseau de relations. C'est un ancien caïd de la pègre recyclé honnête. Il n'a guère de mal à remonter la filière de la drogue, même s'il doit user d'arguments musclés. Au bout du compte, il organise l'évasion de son fils, épaulé par un groupe armé ! Tout le monde ne peut pas se le permettre.

« Delon a un fils, j'en ai un, explique Giovanni. Je l'ai vu vivre avec son fils. J'ai senti que pour lui, pour le protéger, il pourrait livrer des combats inégaux et vaincre. Alors j'ai écrit cette histoire. Pour moi, elle est au-dessus du cinéma. Elle pourrait m'arriver, elle pourrait lui arriver. C'est-à-dire que nous agirions comme le fait le héros de l'histoire. Elle nous dépasse. »

Aux antipodes du comportement, peut-être un peu trop placide, de l'horloger de Saint-Paul !...

Incidentement, *Comme un boomerang* fait référence à une affaire réelle qui mit en cause Bruno Triplet, mineur âgé de 17 ans au moment des faits. En novembre 1974, ce jeune homme, hébergé dans un centre d'éducation surveillée de Beauvais, entraîna trois amis dans une folle virée. En fait de sortie, ils entrèrent par effraction chez une dame de 69 ans qu'ils molestèrent pour la dépouiller. Triplet la traîna jusque dans la cave où il la larda de 16 coups de couteau. Butin : un chèque de 6 000 francs et 134 francs en espèces. Triplet fut condamné à mort.

Paul Varlin (Jean-Louis Trintignant) de *L'Agression* s'estime obligé de mener sa propre enquête face à la carence de la gendarmerie. Celle-ci fait montre d'une incompétence crasse. Ainsi demande-t-elle à l'unique survivant de l'agression d'identifier des suspects... portant un casque leur cachant tout le visage !

Varlin veut retrouver les assassins de sa femme et de son enfant. Pour lui, ils sont désignés : des motards avec qui il a eu maille à partir sur la route des vacances. Varlin va très loin puisqu'il retrouve ces jeunes gens et, s'érigant à la fois juge et bourreau, les abat. Il oublie que, s'il existe des lois, c'est justement pour éviter ce genre de débordement. Car un homme à qui on a arraché sa famille n'a pas l'esprit clair. Aveuglé par sa vengeance, il est incapable d'analyser les faits. En l'occurrence, il se trompe totalement de coupables. Quand il s'en rend compte, il est trop tard, ils sont morts ! Finalement, peut-être aurait-il dû faire plus confiance aux gendarmes...

Dans *Le Protecteur* de Roger Hanin, le personnage central, Samuel Malakian⁵ (Georges Géret) est un architecte qui sort de six mois de prison. Il n'appartient pas au milieu mais c'est le milieu qui l'a fait tomber, montant une fausse affaire de détournement de mineure, pour mieux s'occuper de sa charmante fille. Dès dehors, Malakian découvre qu'elle est embringuée dans un réseau de prostitution. Il remonte la filière, aidé par un policier qui ferme les yeux sur ses agissements. La fille finit par sortir de la spirale de la prostitution mais par la petite porte : elle meurt...

François Leclercq (Belmondo) aussi sort de prison dans *Le Corps de mon ennemi*. Lui aussi victime d'une machination. Non ourdie par des truands mais par les bourgeois de la ville – ce qui est proche. À sa sortie, cet Edmond Dantès des temps modernes construit un piège dans lequel ces messieurs tombent comme des mouches. L'un y laissera même sa vie, entamant une partie de golf que jamais il ne terminera... Leclercq agit seul, à peine soutenu par l'ancien videur de la discothèque qu'autrefois il dirigeait.

Dans *Cran d'arrêt* d'Yves Boisset, l'enquête est également menée par un non-professionnel. Duca Lamberti (Bruno Cremer) est médecin. Plus exactement *était* médecin, car il a été radié de l'ordre pour avoir euthanasié sa femme qui « souffrait le martyre ». Chargé d'aider un jeune héritier alcoolique qui vit en reclus dans une villa aux allures de château, il tend l'oreille. Le jeune homme lui parle d'une femme qui se serait suicidée par sa faute. Il a gardé son sac contenant un rouleau de photos compromettantes. Le médecin et son « patient » veulent savoir qui a vraiment tué la « suicidée »...

Alain Delon, qui aime les héros solitaires confrontés à des organisations sans foi ni loi – schéma traditionnel du western –, reprend du service dans *Mort d'un pourri*. Cette fois pour venger son meilleur ami, assassiné après avoir trop fricoté avec les cercles du pouvoir parisien.

Tous ces citoyens qui décident de faire enquête, voire justice eux-mêmes se placent hors la loi. L'un des buts premiers de la police est d'éviter débordements, erreurs de jugement, bévues sanglantes d'amateurs même motivés. Mais, pourraient rétorquer ces derniers, si la police ne fait pas son boulot (refrain connu), c'est une invitation à le faire à sa place.

« Si la police ne fait pas son métier, il faut bien que quelqu'un le fasse. » (*Dupont Lajoie.*)

Telle est aussi la théorie défendue par les notables des *Chiens*. Défendue aussi par un serveur de restoroute dans *L'Agression*. Tirade d'autant plus troublante qu'elle émane d'un assassin : « Si les flics ne protègent pas les honnêtes gens, les honnêtes gens, ils n'ont qu'à se protéger eux-mêmes. Tout ça finira par des milices, moi, je vous le dis. Et, dans le fond, c'est pas plus mal, croyez-moi. Parce que, si on va au fond des choses, qu'est-ce que c'est, la démocratie ? Notre pouvoir, c'est d'être armé, et leur pouvoir à eux, qu'est-ce que c'est ? C'est les juges ! Vous savez ce qu'ils vont leur foutre à vos petits salopards, s'ils les retrouvent ? Je vais vous le dire : ils vont les foutre en éducation surveillée ! Vous trouvez ça normal ? Moi, je trouve ça écœurant. Alors ils vous tuent et vous, vous n'avez pas le droit de les tuer ? Eh bien, non, pas d'accord. Même délit, même peine. Tu me tues, je te tue, y a pas à discuter. Voilà la démocratie ! »

Confondre loi démocratique et loi du talion paraît une régression mais ce personnage n'en est pas à une contradiction près.

En dénonçant cette dérive sécuritaire, Alain Jessua et Gérard Pirès glissent vers la politique, montrant les risques d'une société maladroite parce que trop à droite.

La vengeance motive aussi nombre de voyous qui n'hésitent pas à s'en prendre à des organisations plus puissantes qu'eux. L'éternel combat du pot de terre contre le pot de fer, voire contre le pot-de-vin.

Le motif peut être l'argent. Comme dans *Le Mataf*. Bernard Solville (Michel Constantin) a non seulement été contraint – suite à un chantage – d'effectuer un sale boulot (vol de microfilms dans les bureaux d'un chantier naval) mais, de plus, n'a pas reçu les 200 000 dollars promis. Or, chez ces gens-là, les dettes ne se règlent ni par l'envoi d'huissiers ni devant les tribunaux mais flingue en pogne. Le « Mataf », qui doit son surnom à cinq années passées dans la marine de guerre, est un navigateur solitaire qui gère ses affaires à sa manière. Il affronte un avocat particulièrement abject puisque torturant, puis assassinant, une femme.

Dans *L'Insolent*, Emmanuel Ristack (Henry Silva) s'évade de la prison de la Santé dans l'unique but de se venger de ses anciens associés. Il monte un faux hold-up pour les piéger. Mais les plans les plus élaborés ne sont rien comparés à une volée de plomb. Comme l'on peut s'y attendre, tout finit dans le sang.

Dans *Comptes à rebours* de Roger Pigaut, François Nolan (Serge Reggiani) a fait de la prison parce que trahi. Par un de ses quatre ex-complices. Lequel ? Il n'en a pas la moindre idée. Plutôt que de perdre son temps à faire dans le détail, il fait dans le gros. Éliminant les quatre hommes, l'un après l'autre, non sans un certain machiavélisme. Nolan exécute sans passion, presque sans envie. Il faut le faire, il doit le faire. Ses victimes n'en savent pas plus que lui sur l'identité du traître. « Vous en discuterez là tous les quatre », déclare Nolan en expédiant le dernier *ad patres*. Seulement Nolan se trompe. Il comprend, trop tard, que la trahison vient d'ailleurs. Comme Varlin, la vengeance l'a rendu lui aussi aveugle et l'a empêché de voir la félonie de son meilleur ami (abattu au final). Faut réfléchir avant de tirer...

À noter dans ce film la présence d'un certain Luigi Zampa (Marcel Bozzuffi), ci-devant ex-gangster et patron d'un cercle de jeu. Il s'agit sans doute de la part des auteurs d'une évocation de Gaëtan Zampa, qui commence à faire beaucoup parler de lui en ces années 1970. Pourtant le prénom renvoie ailleurs : à un réalisateur italien de la mouvance du néoréalisme. Comme quoi un même patronyme peut éveiller des souvenirs différents selon que l'on est bandit ou cinéphile.

Comptes à rebours permet aussi de revoir, l'espace de quelques scènes, le couple mythique de *Casque d'or*. « Quand je suis face à face avec Simone Signoret, confie Reggiani, c'est un peu comme si Manda ayant échappé à la guillotine retrouvait Casque d'or. Je veux dire que les rapports affectifs entre Nolan et Léa, qui se retrouvent après une longue absence, sont les mêmes. Cela s'est fait naturellement, c'était la première fois que je tournais à nouveau avec Simone. "Comment vas-tu ?" "Tu as vieilli." C'est vrai que nous avons vieilli depuis *Casque d'or*. »

Le sang coule aussi dans *Le Saut de l'ange*, où Louis Orsini (Jean Yanne) revient en France pour une dette d'honneur : venger sa famille. Seul contre tous, c'est-à-dire contre les malfrats et leurs inévitables acolytes, les politiciens. Comme d'autres, avant et après lui, Orsini perdra la vie dans cet inégal combat.

Plus intéressant est le cas de Vincent Cabral (Jean-Pierre Mocky) dans *Solo*. Il est un bandit de petite envergure, violoniste à ses heures, opérant dans le trafic de bijoux. Sa lutte solitaire, il la mène pour sauver son jeune frère des griffes de la police. Le plus tout à fait gamin est impliqué dans un attentat sanglant. Vincent doit se rapprocher du groupe de « révolutionnaires » auquel appartient son frère. L'apprenant, les flics sautent illico à la conclusion : cet homme au casier judiciaire chargé ne peut qu'être le cerveau du groupe. Le musicien sauvera son frère mais en se sacrifiant. L'un des rares scénarios construits de Jean-Pierre Mocky qui démontre qu'un truand trimballe toujours son passé avec lui et que la police a la conclusion facile.

Hugo Sennart est un solitaire mais, paradoxalement, soutenu par un groupe solide, sa famille. Pour ne pas dire sa tribu. Dans *Le Gitan*, ce voleur dangereux agit par révolte et nécessité. Révolte contre une société qui n'accepte pas les nomades. Nécessité de nourrir les siens qui ne trouvent pas d'emplois.

« Remarquez ce regard, conseille le commissaire Blot à ses hommes devant une photo de Sennart. Il exprime davantage que de la haine ; du mépris, un profond dégoût qui lui vient de sa race. Il l'avait d'ailleurs déclaré aux assises : "Sur le banc des accusés, les Gitans y sont assis depuis leur naissance" et puis aussi "La société ne les tolère que dans les terrains vagues ou aux abords des décharges publiques", bref, des animaux malades de la peste. »

Hugo n'est pas un enfant de chœur et fait usage de son arme. Le meurtre d'un maire qui voulait expulser les Gitans du territoire de sa commune lui vaut une condamnation à perpétuité.

Le Gitan a d'autres ambitions que de montrer un bandit solitaire. Giovanni et Delon ont le souhait de défendre une communauté mal aimée parce que mal connue et vice versa. « C'est un film sur la solitude d'une race et la solitude d'un homme à travers sa race », explique le réalisateur. D'authentiques Gitans, regroupés non loin de Grasse, sont engagés pour la figuration et pour des rôles très secondaires. « Ils ont joué sans rien changer de leurs habitudes et de leurs traditions », soulignera José.

Hugo Sennart est aussi inspiré par Luciano Lutrino, braqueur des années 1960 connu pour cacher ses armes dans un étui à violon. Personne ne fut vraiment capable de faire le compte des coups auxquels il avait participé tant en France qu'en Italie mais la centaine semble avoir été largement dépassée. Arrêté en 1965, il fut condamné à vingt-deux ans de prison avant de bénéficier d'une grâce présidentielle.

Les Gitans ressemblent, dans le cinéma français, aux Indiens dans la nouvelle veine du cinéma américain – qui s'efforce de les réhabiliter. Un peuple fier, attaché à ses coutumes, respectueux de la famille. Un peuple qui n'a rien perdu de son maintien, à côté duquel les Corses font figure de dilettantes.

Un peuple dangereux prônant sa propre justice si l'on en croit *La Course du lièvre à travers les champs*. Tony (Jean-Louis Trintignant) est poursuivi par des Gitans pour être à l'origine d'un accident aérien qui a coûté la vie à des enfants de leur communauté. Ils ne veulent pas lui demander des explications mais l'occire. Émules des Indiens de westerns, ces Gitans encerclent un baraquement où se réfugie Tony.

Mais, tandis que les Indiens retrouvent une certaine dignité à travers les films américains, les Gitans doivent se contenter de ces quelques tentatives pour redorer leur image. Bien vite ils remontent dans leurs caravanes et disparaissent des écrans...

Quant aux malfrats solitaires, ils continuent de déstabiliser des constructions précaires échafaudées par des caïds. Ils ont l'avantage sur le citoyen de base de connaître les us et coutumes de la pègre, de savoir employer des arguments efficaces et de pouvoir se procurer des armes. Ils n'en restent pas moins des *mavericks*, comme on disait au Far West, des animaux échappés du troupeau réduits à se débrouiller seuls pour survivre.

Ils possèdent leur exacte réplique de l'autre côté de la loi. Ce que nous apprend *L'Alpagueur* de Philippe Labro – qui faillit s'intituler *Les Animaux de la jungle* ! Nul ne connaît le nom ni le prénom de ce personnage – un auxiliaire de police agissant dans l'ombre sans être référencé sur aucun registre officiel du ministère de l'Intérieur.

« L'alpagueur, c'est un chasseur de têtes, un mercenaire, un marginal. L'alpagueur, c'est l'astuce qu'a trouvée un haut fonctionnaire pour passer au-dessus de la routine policière. Tout à fait illégal mais très efficace. »

Un ancien grand chasseur aux dires du seul flic qui soit en contact avec lui : « Pendant des années il a chassé les fauves les plus dangereux du monde. Un jour il m'a dit : "Le seul animal intéressant qu'il me reste à chasser, c'est l'homme. Après ça, j'irai à la recherche d'autre chose"... »

Stop pant un trafic de drogue à Rotterdam, démantelant un réseau de prostitution près de Perpignan, l'alpagueur travaille vite, bien et seul. À lui d'éliminer l'insaisissable Épervier (Bruno Cremer), nouvel ennemi public numéro un qui se débarrasse sans vergogne des témoins de ses hold-up. Proie difficile, bien sûr. En remontant la piste, l'alpagueur doit beaucoup flinguer. Cinéphile averti, Labro s'inspire d'une séquence de *Guet-apens* de Sam Peckinpah sorti trois ans plus tôt. Steve McQueen y dévastait un hôtel minable à coups de fusil à pompe. Ici, Belmondo nettoie une ferme isolée avec les mêmes arguments.

Un tel auxiliaire de police agissant sans aucune autorisation ni aucune couverture existe-t-il dans la réalité ? Non, s'empresse de répondre Labro, provoquant les ricanements dans certaines officines policières et militaires.

Agir seul ne présente pas que des avantages : on peut commettre d'énormes bourdes et, trop souvent, y laisser sa vie. Dans une société qui se veut civilisée, ils ne peuvent être des exemples à suivre. Pourtant, les actions de ces marginaux mettent en évidence la carence de deux systèmes : le système police-justice, qui se trompe, se désintéresse ou se révèle trop lent ; le système mafieux, incapable d'ériger ses propres lois. L'homme seul sera toujours plus fort que le groupe désorganisé.

⁴. Dans, respectivement, *Dans la peau d'un flic* et *Mortelle randonnée*.

⁵. Allusion possible au véritable patronyme d'Henri Verneuil : Achod Malakian.

À LA FOLIE

L'une des caractéristiques du polar des années 1970 est l'apparition de la notion de folie. Auparavant, nul ne se souciait des tourments psychiques des suspects. À quoi bon employer des gants pour traiter une personne mentalement dérangée quand une bonne paire de baffes suffit ? Au pire, on l'expédiait au cabanon où une camisole de force était censée la ramener à la raison. Mais ces méthodes barbares sont devenues obsolètes. Désormais, il est recommandé de prendre en compte les circonvolutions cérébrales de tout un chacun et même de comprendre certains assassins pour mieux les absoudre. Autres temps, autres mœurs.

La folie, ou pathologie apparentée, commence à faire son apparition dans les tribunaux, au grand dam des policiers. Des experts qui connaissent Freud, Lacan et toute la lyre sur le bout des ongles, montent à la barre pour justifier, expliquer, décortiquer. Grâce à leurs propos, forcément sensés mais souvent incompréhensibles, ils peuvent éviter la prison à un coupable.

Action qui déconcerte, et agace, le commissaire divisionnaire du *Tueur* confronté à son supérieur au sujet d'un meurtrier récidiviste :

« Je compte sur vous pour le coincer.

– Pour le rendre aux experts qui le renverront à Villejuif ? »

Action qui rebute le flic de *Traitement de choc* : « Le rôle de la police s'arrête là : des faits, des conclusions. Le reste, c'est de la psychologie. »

Le « prétexte » de la folie, brandi par les familles, les avocats et plus ou moins étayé par les médecins, ne fait qu'exaspérer les flics. Dire qu'il le déteste est très en deçà de la vérité. Pour eux, il ne devrait tout simplement pas exister.

« Y a plus qu'à attendre les avocats. Les plus célèbres, évidemment ; les psychiatres et toutes les huiles amies des parents de ces petits anges. »
(*Comme un boomerang.*)

Car la folie est souvent argument de nanti. Un riche assassin est un déséquilibré mental, un pauvre meurtrier est un rebut.

Le vrai coupable de *Folle à tuer*, un puissant homme d'affaires, annonce, confiant, au moment de son arrestation : « Je ne finirai pas en prison, vous savez. Je suis sûr que les examens des psychiatres vont démontrer que je suis malade, totalement irresponsable. »

Dans *Le Gang des otages*, l'avocat de Gilbert Nodier (Daniel Cauchy), principal accusé, ne cache pas qu'il « compte sur les rapports du psychiatre ». Son client est un ancien militaire – engagé volontaire dans les parachutistes – qui a connu les « événements » d'Algérie. D'ailleurs, avant de retourner à la vie civile, il est passé par un établissement psychiatrique. Les ravages de l'armée sur l'intellect...

La folie meurtrière existe pourtant. Claude Miller en fournit la preuve avec *Dites-lui que je l'aime* ou comment un homme trop amoureux perd complètement pied et finit par assassiner la femme qu'il aime et le repousse mais aussi une autre femme qui le désire mais dont il ne veut pas.

Dans cette décennie 1970 s'ouvre le règne de la psychologie, de la psychiatrie, de la psychanalyse.

Armagedon enfonce le clou puisque la police, représentée par l'inspecteur Vivien (Michel Duchaussoy), passe au second plan derrière le docteur Michel Ambroise (Alain Delon), spécialiste en pathologie criminelle. Du jamais-vu : la médecine mène l'enquête ! En l'occurrence, comprendre le comportement d'un monsieur qui se permet de proférer des menaces contre des chefs d'État devant prochainement se réunir à Paris. S'en prendre aux dirigeants de ce monde ! Il faut être fou !

D'autant plus fou que Louis Carrier (Jean Yanne) a surtout pour but de faire diffuser un film de sa conception – sorte de pamphlet décousu – sur les chaînes de télévision en Eurovision. Et il croit que les gens vont regarder ça ? Il est vraiment fou !

« Comme mes précédents films, explique le réalisateur Alain Jessua, *Armagedon* montre un homme qui est dévoré par la société et qui tente de s'en sortir seul. Son erreur – d'autres diront son crime –, c'est de vouloir résoudre un problème global avec une solution totalement individuelle. »

Jessua s'intéresse plus aux remarques du psychiatre et moins au travail de la police. L'ensemble du film s'en ressent. Avec Jessua, le polar devient bavard.

Une telle approche a de quoi dérouter les producteurs. L'idée d'un dangereux individu brandissant l'anathème peut être plaisante, pas celle de le faire traquer par un simili-psychiatre. Raison pour laquelle *Armagedon* a beaucoup de mal à se concrétiser. Jessua le propose à droite et à gauche

pendant plus de trois ans, ne récoltant que des encouragements distants. Une première étape est franchie quand Yanne s'intéresse au rôle de Carrier. L'acteur propose même d'entrer dans la production mais ne trouve aucun partenaire. Même les présences annoncées de Jean-Louis Trintignant et Michel Piccoli – dans les rôles du psy et du flic – ne suffisent pas à faire avancer le dossier. Des dates de tournage – annoncées pour août 1976 – sont annulées. « Yanne dans un film pas comique : non ! » Telle est la conclusion unanime des argentiers du septième art. Jean a pourtant déjà fait ses preuves dans le polar sérieux (*Le Boucher*, *Le Saut de l'ange...*) et a même emporté un prix d'interprétation à Cannes pour un mélodrame (*Nous ne vieillirons pas ensemble*). Mais personne ne le voit dans la peau d'un mentalement dérangé, amateur de solutions radicales. Seule une star de l'importance d'Alain Delon peut débloquent l'affaire. Avec d'autant plus de facilité qu'il assume la production. Delon en tête d'affiche – même si son temps de présence à l'écran est très inférieur à celui de Yanne –, cela suffit à attirer les financiers. « Les premiers distributeurs qui n'en avaient pas voulu au départ sont revenus dare-dare dans le circuit dès qu'il a été question de Delon, conclut Jean. Comme des bons ploucs qu'ils sont. Je dois dire que les distributeurs français, dans leur grande majorité, sont les distributeurs les plus stupides du monde. »

Les réticences premières de la part des professionnels se retrouvent chez les spectateurs. Delon en médecin de la tête et Yanne en prédicateur dément ne donnent guère envie de se déplacer. Les salles ne se remplissent pas. *Armagedon* parvient difficilement à franchir la barre des 700 000 entrées en France, six fois moins que *Borsalino* ! La psychiatrie ne fait pas recette.

Un tueur en série est-il fou ?

La question se retrouve sous-jacente ou ouvertement débattue dans plusieurs films.

Dans *Peur sur la ville*, le commissaire divisionnaire Letellier (Jean-Paul Belmondo) de la brigade criminelle doit affronter un redoutable récidiviste se faisant appeler Minos (Adalberto Maria Merli). Si Carrier puise son inspiration dans la lecture de la Bible (l'Armagedon y est le lieu où se déroule l'ultime combat entre les anges du bien et ceux du mal), Minos préfère se servir de *L'Enfer* de Dante. À chacun ses lectures. Pas le style de livre de chevet de Letellier qui, après en avoir parcouru quelques lignes, s'est fait son opinion : « C'est incompréhensible, ce truc-là. »

Il en vient presque à saluer ceux qui sont sortis de cet *Enfer* : « Si l'autre dingue a été jusqu'au bout, ça vaut une remise de peine. »

Minos n'aime pas les femmes, à moins qu'il ne les aime trop. De toute façon, son adversaire, Letellier, n'a que faire de s'embarrasser de considérations psychologiques. Les dossiers des experts, les conclusions tarabiscotées, très peu pour lui. Il en rajoute dans son refus d'entrer dans ce labyrinthe, ce qui lui vaut une remontrance de son supérieur : « Vous ne trouvez pas que vous en faites un peu trop dans le style petite tronche et gros bras, rien dans la tête, tout dans les muscles ? »

Pour Letellier, Minos n'est qu'un assassin qu'il faut stopper par tous les moyens. Et des moyens, il n'en manque pas : suspendu sous un hélicoptère, il déluge Minos réfugié au sommet d'une tour où il a pris une actrice en otage.

Jean Yanne incarne un autre drôle de personnage dans *Le Boucher*. Sa profession rend méfiant. Mais si tous les bouchers de France et de Navarre deviennent des assassins, le sang coulera à flots dans les rigoles des ruelles. Indice supplémentaire : ce Paul Thomas, dit Popaul, a lui aussi un lourd passif militaire. Quinze années sous les drapeaux avec de longues périodes en Indochine et en Algérie. On ne dénoncera jamais assez les ravages de la guerre. Le cinéma américain le fera en se penchant, et s'épanchant, sur les rescapés de l'enfer du Vietnam, le cinéma français ne l'abordera que par petites touches.

Paul est traumatisé par ses aventures militaires. Mais, au cœur du petit village périgordin où il s'installe, aucun médecin ne peut l'aider. Dans la France profonde, on soigne les gripes et les coqueluches, non les maladies mentales. Seule une directrice d'école s'intéresse à son sort, sans soupçonner cet homme d'apparence bourru mais bonhomme d'avoir tué plusieurs femmes.

Officiellement, personne ne parle de folie. La police, qui traque le criminel, se contente d'affirmer qu'il s'agit de l'œuvre d'un « sadique ». Terme passe-partout, aisé à employer dès qu'il s'agit d'un crime odieux. Or, le sadisme n'est-il pas une forme de maladie mentale ? Les flics ont d'autres chats à fouetter que de répondre à cette interrogation...

Autre tueur en série, autre « cinglé », celui de *L'Ibis rouge* de Jean-Pierre Mocky. Dans le quartier du canal Saint-Martin, à Paris – cher au cinéma depuis *Hôtel du Nord* et *L'Atalante* –, sévit un mystérieux étrangleur. Sept meurtres à son compte. De quoi affoler les forces de police, qui bougent pourtant peu (l'enquête n'est montrée qu'à travers les informations

télévisées !). Zizi (Michel Simon), vieil habitant du quartier, s'accuse de ces meurtres mais, avec raison, personne ne le croit. Le véritable coupable travaille à la Sécurité sociale, signe inquiétant à lui seul. Il se prénomme Jérémie (Michel Serrault) et étrangle les femmes à l'aide d'une écharpe rouge brodée d'un ibis. Les suites néfastes d'un traumatisme d'enfance : la vue d'une mouche se posant sur la généreuse poitrine de son professeur de piano l'a complètement déboussolé.

La réalisation de Mocky et le jeu de Serrault situent cet étrangleur aux antipodes du placide boucher du Périgord ; Jérémie est un authentique fêlé !

La folie sert également d'argument pour expliquer divers comportements ou pour isoler un individu (souvent une femme). Dire de quelqu'un qu'il est fou, c'est expliquer à son entourage qu'il ne faut tenir aucun compte de ses propos, forcément déçousus. Vrai ou faux fou ? Énigme qui se retrouve au cœur de plusieurs productions.

Dans *Traitement de choc*, le spectateur se doute bien qu'Hélène Masson (Annie Girardot) n'est pas folle puisqu'il est entré avec elle dans l'institut de régénérescence et a relevé, comme elle, des faits troublants. Tout le film se place du point de vue de cette patiente curieuse parce que inquiète. Elle est peu de chose face aux diplômes des médecins de l'institut qu'ils utilisent comme des armes pour mieux l'asservir. Ils la déclarent folle. Leur façon de présenter les faits et de tordre le cou à la vérité accrédite cette thèse. La police tombe dans le panneau, trop contente d'avoir une coupable présentée sur un plateau d'argent. Elle oublie que rien n'est pire qu'une femme que l'on accuse de folie...

Dans *Les Seins de glace*, la belle mais froide Peggy (Mireille Darc) est-elle folle, comme l'affirme son avocat, ou victime d'une machination, comme elle le soutient ? Ici aussi, le point de vue reste strictement du côté d'un innocent témoin, François Rollin (Claude Brasseur), qui tombe amoureux de la belle ensorceleuse. Peggy n'est pas une énerguemène complètement tarée, bavant du sang, s'arrachant les cheveux et pratiquant l'insulte à tour de bras. C'est une jeune femme aux propos mesurés et convaincants. Le meurtre du gardien de la propriété qu'elle occupe inquiète la police, mais une belle blonde peut-elle pratiquer l'homicide ?

Quand les autorités et les puissants s'en mêlent, rien ne va plus.

Pour mieux isoler un homme traqué (parce qu'il a « surpris une chose, quelque chose qu'on ne doit pas savoir » et non pour avoir commis un crime), la presse, largement manipulée par la police, parle de David Daguerre (Jean-

Louis Trintignant) comme d'un fou dangereux. Si dangereux qu'il justifie le déploiement de barrages de police et le survol d'hélicoptères. Cette folie affichée inquiète le couple (Philippe Noiret et Marlène Jobert) qui a recueilli David et a tendance à lui faire confiance. Mais, dans *Le Secret*, la machine est plus forte que l'individu.

Gros moyens aussi pour faire passer Julie (Marlène Jobert) pour folle dans le bien nommé *Folle à tuer* d'Yves Boisset. Or, folle, elle l'a été. Cinq ans passés dans une clinique – en réalité, un asile psychiatrique – après avoir tué un policier. Les circonstances plaident largement en sa faveur puisque Julie avait 13 ans et l'homme tentait de la violer. De cette tragédie, elle conserve une aversion totale pour la police.

Julie est chargée de s'occuper de l'éducation d'un gamin pourri par l'argent qui passe son temps à regarder la télévision. De quoi le rendre fou. Son père est mort noyé un an auparavant et sa mère a été assassinée (même si la police a conclu à un accident). En réalité, Julie est victime d'une machination visant la mort du gosse et l'accusation de la jeune femme qui l'aurait tué dans un accès de folie meurtrière. Julie n'est pas si diminuée mentalement qu'on tente de le faire croire et déjoue le complot. En chemin, l'on découvre que le vrai fou est un personnage secondaire (joué par Victor Lanoux), ancien taulard qui a agressé pas moins de 86 femmes !

L'idée d'adapter le roman de Jean-Patrick Manchette, grand prix de la littérature policière, revient à Marlène Jobert, qui s'en ouvre au producteur Raymond Danon. La comédienne souhaite reformer son duo avec Charles Bronson. Non faire une suite au *Passager de la pluie* mais une œuvre dans la même veine. Or, il n'y a pas vraiment de personnage pour la désormais star américaine dans le livre. Il faut tout remanier. Jean-Pierre Mocky accepte de s'en charger. On voit mal ce trublion volontiers brouillon diriger un bloc de la trempe de Bronson mais, après tout, pourquoi pas ? Seulement, Charles croule sous les propositions et accepte à peu près n'importe quoi du moment qu'il y a un gros chèque à la clef. Il n'est pas disponible avant des lustres. Mocky se retire du projet, qui retombe entre les mains de Boisset. Pour lui, un travail de commande qu'il assume totalement, il en a l'habitude.

Boisset avait déjà abordé le thème de la folie dans *Cran d'arrêt*, où le jeune personnage masculin raconte une histoire tellement invraisemblable qu'on est en droit de le croire fou. Par chance, il est épaulé par un médecin qui n'a pas pour habitude d'accoler des étiquettes et l'aide à prouver ses dires.

Folie encore dans *La Chair de l'orchidée*. Une folie qui a bon dos. Une riche et odieuse dame (Edwige Feuillère) séquestre sa nièce pour garder le magot d'un frère/père aussi milliardaire que décédé. Où donc ? Dans un asile d'aliénés. Ce qui laisse supposer soit que la jeune fille a effectivement un grain, soit que les médecins spécialisés sont peu regardants sur l'état mental de leurs patients...

Dans *Le Point de mire*, la photographe accusée, à tort, du meurtre d'un ministre est qualifiée de « déséquilibrée » suite à la mort récente de son mari (avec qui elle était pourtant en instance de divorce). La folie a bon dos.

Le plus tourmenté des personnages du polar français est anglais. Dans *La Décade prodigieuse*, Anthony Perkins ressort son jeu à la *Psychose*, jeu qu'il ne cessera de répéter jusqu'aux ultimes confins de sa carrière.

RECOURS AUX SOURCES

Les sources d'inspiration des films policiers sont, pour l'essentiel, de deux ordres.

D'abord les romans. La « Série noire » devient le grand pourvoyeur du cinéma français, avec primauté des auteurs anglo-saxons :

- Fredric Brown (*L'Ibis rouge*)
- John Buell (*L'Agression*)
- James Hadley Chase (*La Chair de l'orchidée*)
- Joseph Harrington (*Dernier domicile connu*)
- David Goodis (*Le Casse, La Course du lièvre à travers les champs*)
- Harrison Judd (*Le Témoin*)
- Richard Matheson (*Les Seins de glace*)
- Ed McBain (*Les Liens de sang, Sans mobile apparent*)
- Horace McCoy (*Un linceul n'a pas de poches*)
- Richard Neely (*Les Innocents aux mains sales*)
- Jim Thompson (*Série noire*)

Quelques auteurs français de la « Série noire » sont eux aussi sollicités :

- José Giovanni (*La Scoumoune*)
- Michel Lambesc (*La Horse*)
- Jean-Patrick Manchette (*Folle à tuer, Nada*)
- Francis Ryck (*Le Secret*)
- Raf Vallet (*Adieu poulet, Mort d'un pourri*)

Auteurs et textes non issus de la prestigieuse collection sont appelés à la rescousse :

- M. G. Braun (*Les Caïds*)
- Michel Grisolia (*Flic ou voyou*)
- Patricia Highsmith (*Dites-lui que je l'aime*)
- Auguste Le Breton (*Le Clan des Siciliens*)
- Ellery Queen (*La Décade prodigieuse*)

Sans oublier, bien entendu, l'incontournable Georges Simenon (*L'Horloger de Saint-Paul, La Veuve Couderc*).

Le polar peut également être italien, comme avec Giorgio Scerbanenco, créateur du personnage de Duca Lamberti, ex-médecin reconverti dans les enquêtes, que l'on retrouve dans *Cran d'arrêt*.

Pourquoi privilégier les romans aux scénarios originaux ? Essentiellement parce que cela fait gagner du temps. Gain sur l'idée. Pas la peine de se creuser la cervelle puisque l'histoire est là – même si elle est souvent reconstruite de A à Z. Gain sur l'écriture. Ne reste, normalement, qu'un travail d'adaptation, moins fastidieux si l'on dispose déjà des fondations. Gain aussi sur la présentation à un producteur. Il suffit de lui balancer le roman (qu'il ne lit pas) plutôt que de s'échiner à rédiger un scénario qui risque de ne déboucher sur rien.

De plus, la plupart des auteurs adaptés connaissent leur métier et savent, normalement, construire une intrigue. Ils n'en sont pas à leur coup d'essai et, vieux routiers du polar, connaissent les ficelles soit pour les moderniser, soit pour les contourner.

La deuxième source majeure est ancrée dans la réalité : le fait divers authentique. Les plus célèbres sont identifiés et vendus comme tels, les autres servent de pistes.

L'affaire Dominici restera l'une des grandes énigmes judiciaires du xx^e siècle. Si troublante que même Orson Welles effectua le voyage vers la haute Provence pour y réaliser un documentaire.

Au matin du 5 août 1952, du côté de Lurs, trois corps sont retrouvés. Un homme, une femme et une fillette formant la famille Drummond. Des Anglais venus camper dans cette région sauvage. Triple homicide sordide. Qui s'est produit à proximité de la ferme de La Grand'Terre appartenant aux Dominici. Les soupçons de la police ne tardent pas à s'orienter vers ce clan placé sous la tyrannique autorité de Gaston, patriarche renfermé. L'enquête progresse difficilement mais connaît un spectaculaire rebondissement quand les fils Dominici accusent leur père. Gaston finit par avouer, à sa façon. À la satisfaction de la police et de la justice qui ne disposent pourtant ni du mobile ni de preuves tangibles. Gaston Dominici sera condamné à mort en 1954 au terme d'un procès qui fera la une des journaux. Peine commuée en prison à vie avant une grâce accordée par le général de Gaulle.

Vingt ans après les faits, Claude Bernard-Aubert installe ses caméras sur les lieux mêmes du triple meurtre. But : reconstituer « l'affaire » avec précision. Mais comment rester précis avec une énigme ?

Il bénéficie d'un allié de poids en la personne de Jean Gabin. Non sans réticence, l'acteur numéro un du cinéma français accepte de personnifier Gaston. Avant de donner son accord, il a lu tout ce qui se rapporte à l'enquête, s'attachant beaucoup aux écrits de Jean Giono, enfant du pays, qui rédigea un compte rendu du procès. L'écrivain y mit en exergue de nombreuses incongruités, le vide de l'accusation ainsi que le comportement parfois étrange du tribunal (qui suspend la séance au moment précis où l'un des fils Dominici s'apprête à faire une révélation !). Gabin en sort convaincu de l'innocence de Gaston. Raison pour laquelle il dit oui. Il n'aurait pas pu jouer l'assassin d'une fillette.

Pour des raisons pratiques et cinématographiques, Bernard-Aubert doit faire des entorses à la réalité. Gaston, qui ne disposait que d'un maigre vocabulaire, parlait avec un accent provençal à couper au couteau et employait des expressions peu compréhensibles. À l'écran, il s'exprimera sans aucun accent, fera des phrases complètes et puisera dans un champ lexical un peu plus riche.

L'annonce du tournage fait grincer des dents. Sur le plan local, où nul n'a envie de raviver d'anciennes haines. Pourtant, le réalisateur engage ses figurants sur place et la scène de fête de village (filmée à Ribiers) frôle le documentaire. Sur le plan national aussi, où le commissaire Sébeille qui a dirigé l'enquête et le chroniqueur judiciaire Jean Laborde font part de leur mécontentement.

Le film raconte justement l'enquête du commissaire Sébeille (Paul Crauchet). Flic méthodique qui avance pas à pas sans se soucier du brouhaha environnant. Il dispose de peu d'éléments et, en l'absence totale d'une police scientifique, se débrouille comme il peut. Seule avancée technologique à sa disposition : un jeu de photos de la scène de crime ! Comme des milliers de policiers avant lui, Sébeille progresse à travers des témoignages contradictoires et des silences têtus. Il sait que tout le monde ment et doit faire le tri.

Sébeille détient quand même un indice de poids : l'arme du crime. Une carabine de guerre retrouvée cassée en deux non loin du corps de la fillette. À qui appartient-elle ? Sachant qu'il n'y a pas si longtemps de l'argent et des armes tombaient du ciel, pour aider la Résistance, impossible de remonter à l'origine de cette arme. Mais, les fils accusant le père, celui-ci se retrouve devant les tribunaux. L'enquête se termine officiellement le 16 novembre 1953, quinze mois après le triple crime.

L’Affaire Dominici reprend des phrases tirées des interrogatoires et du procès mais, comme tout film, ne peut rester impartial. Les choix des dialogues, des scènes, la façon de les présenter orientent forcément l’opinion du spectateur. D’ailleurs, Claude Bernard-Aubert ne cache pas son scepticisme quant à l’accusation suivie de la condamnation. Il termine son film par des propos de M^e Pollack : « Condamné sans peur, sur des mots. »

Cette prise de position irrite. Fin observateur de l’affaire, le journaliste Roger-Louis Lachat, du *Dauphiné libéré*, fustige l’attitude de Gaston Dominici : « Nous le clamons, il n’y a point de mystère. Tout est même très simple, net et sans bavure, en cette atroce tuerie. Mais il y a eu, au cœur de l’affaire, un extraordinaire et puissant comédien. [...] Nous, qui l’avons suivi pas à pas durant plus d’un an, eûmes la surprenante révélation que ce gardien de chèvres (sur le tard) possédait l’art au sommet du comédien. Tel que jamais nous n’en vîmes, jamais ! Parce que ce visage de bon grand-père cachait l’abject chevrier ivrogne et incestueux, le tatoué des rues chaudes de Toulon, la terreur des bords de la Durance, celui dont les avocats, malgré leurs efforts, n’ont pu trouver à 40 kilomètres à la ronde un seul témoin à décharge alors que le plus vil des égorgeurs n’en a jamais manqué. » Et d’ajouter : « Un crime stupide. Celui d’un braco faisant la sieste de midi à 6 heures du soir, le chien gardant les chèvres. Celui d’un Dominici au sang chaud, licheur de litres de “gros rouge” et de gnôle. Celui que toutes les femmes des environs craignent et évitent de passer près de lui tant elles ont peur des assauts bestiaux de ce vieux trousseur de jupons. »

Gaston serait-il meilleur comédien que Gabin ? Ce dernier aurait refusé de jouer le vieillard libidineux, colérique, meurtrier décrit par Lachat. Et même si Bernard-Aubert avait plaidé en faveur de la culpabilité du patriarche, il aurait reçu d’autres volées de bois vert. L’affaire Dominici n’a jamais cessé d’attiser les passions, de semer le doute.

Une énigme.

Ce qui n’est pas tout à fait le cas d’une autre affaire qui défraya elle aussi la chronique et passionna la France entière, quelques décennies plus tôt, celle de Violette Nozière. Cette fois, inutile de chercher la coupable, elle était connue et reconnue puisque Violette était passée aux aveux et son geste ne fit aucun doute. D’où une condamnation à mort par un jury strictement masculin, avant d’être elle aussi graciée.

Ce qui compte, ici, est de comprendre les motivations d’une jeune fille qui en vient à empoisonner ses parents.

Or, selon le film que Claude Chabrol tourne en 1977 – donc quarante-quatre ans après les faits –, sa première motivation, c'est l'ennui.

Violette (Isabelle Huppert) habite Paris mais, en ces années 1930, s'y amuse autant que si elle était prisonnière d'un village savoyard. Elle vit dans une étouffante promiscuité, coincée entre son père Baptiste (Jean Carmet), mécanicien, et sa mère Germaine (Stéphane Audran), femme au foyer.

En l'absence de télévision, pour combler son temps libre, Violette sort en cachette de ses parents. Cette donzelle sage le jour devient une provocatrice nocturne. Elle fume, s'enivre et s'envoie en l'air. Des amants de passage pour fille peu sage. Dont l'un lui laisse la syphilis en guise de souvenir. Puis, Violette tombe sous le charme d'un bel étudiant en droit, qu'elle couvre de cadeaux. D'où tire-t-elle cet argent ? D'un chantage exercé à l'encontre de son véritable père et du pillage des économies familiales. Violette a désormais des envies d'ailleurs, de virée à la mer avec son amant. Baptiste et Germaine l'encombrent. Au lieu de fuir, elle se débarrasse d'eux. D'abord en les empoisonnant puis en les asphyxiant au gaz. Seule la mère réchappe de ce mortel traitement.

Chabrol ne montre pas l'enquête policière, préférant dresser un portrait de femme. Il saute ainsi du meurtre à la condamnation.

Si la police est quasi absente du film, c'est aussi parce qu'elle ne se distingua pas par un zèle intempestif. Le riche vrai père de Violette ne fut jamais recherché, alors que des bruits de couloir l'identifiaient comme un député socialiste...

Entre-temps, Violette est passée aux aveux, en précisant que Baptiste la violait depuis l'âge de 13 ans. Affirmation invérifiable qui n'émeut pas les jurés. Violette nie également avoir voulu la mort de sa mère. Sceptique, cette dernière se constitue partie civile.

« Toute la France a été coupée en deux, explique Isabelle Huppert. Il y avait ceux qui voyaient en elle une infâme criminelle qui avait voulu tuer ses parents pour les voler et s'enfuir, ensuite mener la grande vie avec son amant... Et ceux qui croyaient Violette quand elle affirmait que son père, depuis des années, voulait avoir des rapports incestueux avec elle et qui considéraient son acte démesuré et irrationnel comme l'expression d'un tempérament passionné qui ne supportait pas son milieu, ses bassesses, son étroitesse d'esprit. »

Chabrol se veut précis. Il travaille à partir des minutes du procès, des journaux de l'époque et de comptes rendus littéraires. Il souhaite coller à la réalité tant dans la présentation des faits, des décors que dans la restitution des dialogues.

« J'ai voulu être le plus factuel possible, explique-t-il ; que la poésie, ensuite, naisse ou pas, que l'héroïne soit touchante ou non, que le mélo surgisse ou pas. J'ai conçu cela comme un clerc de notaire. »

Tâche délicate qui passe forcément par l'analyse d'historiens tatillons. On lui fait des reproches. Le commentaire final du film n'échappera pas à la critique : « Condamnée à mort le 13 octobre 1934, Violette Nozière fut graciée le 24 décembre par le président Albert Lebrun et sa peine commuée en travaux forcés à perpétuité. Suite à son exemplaire conduite en prison, le maréchal Pétain ramène sa condamnation à douze ans. Résolue à prendre la voile dès l'expiration de sa peine, libérée le 29 août 1945, puis graciée le 1^{er} septembre par le général de Gaulle qui signe en sa faveur un décret annulant les vingt-cinq ans d'interdiction de séjour auxquels elle était condamnée, Violette Nozière épouse finalement le fils du greffier comptable de la prison qui lui donnera cinq enfants. Ils ouvriront un commerce. En 1963, peu avant sa mort, la cour de Rouen, fait unique dans l'histoire de la justice française s'agissant d'un condamné à mort de droit commun, prononce sa réhabilitation. »

Or la condamnation tomba le 12 et non le 13, la grâce présidentielle le 15 novembre et non le 1^{er} septembre et l'interdiction de séjour s'étendait sur vingt ans et non vingt-cinq.

Broutilles que tout cela ? Certes. Seul compte pour Chabrol le déroulement des faits. La mise en place du destin d'une jeune femme des années 1930 déjà moderne sans le savoir puisque rêvant de liberté et d'émancipation.

Contrairement à Claude Bernard-Aubert, Claude Chabrol refuse de prendre parti et ne se passionne pas pour la cause judiciaire. Il a son avis sur la question mais évite de le jeter à l'écran : « Violette était un peu idiote, analyse-t-il, ce n'était pas Einstein. Mais c'était une fille étonnante, avec une force formidable. Et puis, je trouve aussi beau qu'on essaie de survivre en tuant quelqu'un. D'autant que, comme elle a fait cinq enfants par la suite, elle n'a quand même pas dépeuplé la planète ! On ne peut pas lui reprocher d'avoir vidé la France... Ce qui me fascine aussi, c'est que, pour un motif apparent aussi sot que d'aller en Bugatti aux Sables-d'Olonne, un être humain puisse en arriver à tuer. Ici, tout est dérisoire, ce n'est pas une vraie

tragédie. C'est ce côté fait divers qui me bouleverse. De toute façon, Violette, en passionnant aussi fort l'opinion publique de l'époque, a touché quelque chose de très profond, mais je ne sais pas quoi. »

Quant aux relations sexuelles entre le père et la fille, il n'y croit pas totalement : « C'est un système de défense qu'elle a trouvé, ajoute-t-il. L'histoire du chiffon me semble prouver que c'est faux. Je veux bien que les gens soient ignobles mais utiliser le même chiffon pour baiser sa femme et sa fille, ça me paraît un peu fort. D'ailleurs, si Violette avait dit la vérité, il aurait été syphilitique, on l'aurait vu à l'autopsie... Mais il la pelotait pas mal. C'était peut-être encore plus insupportable ce côté "À cheval sur mon bidet !". C'est authentique : il l'a fait sauter sur ses genoux jusqu'à l'âge de 13 ans. »

Pour *Les Noces rouges*, Chabrol se sert d'un fait divers moins célèbre référencé sous le label des « amants de Bourganeuf ». Il s'y intéresse d'autant plus qu'il a vaguement connu l'un des protagonistes, la victime. Le dossier possède tous les archétypes du crime passionnel avec amants qui se débarrassent du mari encombrant. Ce n'est pas *Le facteur sonne toujours deux fois* mais pas loin.

Tout commença par un accident de la route survenu dans la soirée du 23 février 1970. Sans raison apparente, la voiture conduite par le sieur René Balaire, artisan commerçant en chauffage sanitaire, quitta la chaussée pour s'écraser dans un fossé où elle prit feu. La passagère, épouse Balaire, fut éjectée mais non le chauffeur, qui périt dans l'incendie.

Un drame qui embrasa la France car nul n'en comprit véritablement les causes. On s'interrogea et on interrogea. Le défunt avait souscrit une assurance-vie. Maigre élément. Un autre indice inquiéta : la portière par laquelle Mme Balaire est censée avoir été éjectée a été retrouvée verrouillée. Le véhicule fut examiné de près. Si la dame est coupable, comment a-t-elle fait ?

Tout se décoïna grâce à une déclaration du fils Balaire. Dans une lettre adressée au procureur, il fit part de ses soupçons et soutint que le trajet de ses parents, le soir fatidique, comporte des failles temporelles. Cette fois la police porta plus d'attention aux détails et exhuma le corps du défunt. Une autopsie tardive révéla la présence d'une balle dans la poitrine !

Les flics exhumèrent une vieille rumeur d'adultère. Yvette avait un amant. Il fut identifié en la personne de Bernard Cousty, agent d'EDF. Les amants passèrent aux aveux. Ils avaient monté ensemble le piège mortel.

Le 23 février, Cousty s'était tenu sur le bord de la route à faire de l'auto-stop. Balaire, sans doute poussé par son épouse, s'arrêta. Pour faire monter son nouveau passager, il dut sortir de sa voiture. L'amant en profita pour l'assommer avant de lui tirer une balle, comme pour une exécution. Le corps fut replacé devant le volant, la voiture poussée dans le fossé. Cousty versa de l'essence et mit le feu tandis qu'Yvette s'allongeait dans l'herbe non pour le remercier mais pour faire croire qu'elle venait d'échapper à une mort certaine. Un routier s'arrêta sur le bord de la route au moment où Cousty s'enfonçait dans la forêt...

Les amants ne firent aucune difficulté pour raconter par le menu comment se débarrasser d'un homme qui refusait le divorce. Dans son élan, Cousty s'accusa d'un autre meurtre : deux mois auparavant, il avait empoisonné sa propre épouse, Ginette. Si habilement que le médecin avait conclu à une mort naturelle.

Certains se demandèrent pourquoi ces deux amants n'avaient pas pris la fuite ou, simplement, réclamé le divorce. Parce que cela ne se faisait pas ! Le divorce était une procédure complexe et, surtout, très mal vue par une société bien-pensante. Au début des années 1970, moins de 40 000 couples divorçaient chaque année. Au début des années 2000 sera franchie la barre des 150 000.

Le grand public s'intéressa de près au procès des « amants diaboliques », qui se tint devant la cour d'assises de la Haute-Vienne en mai 1970. Point de révélations sensationnelles mais la confirmation de deux personnalités peu avenantes et d'une machination. L'homme fut condamné à la peine capitale et la femme à dix ans de réclusion.

Prenant l'affaire en main en 1973, Chabrol, contrairement à ce qu'il fera avec *Violette Nozière*, ne cherche pas à coller à la véracité des faits. Bien que peu banal, ce crime met en scène des personnages falots. René, Ginette, Yvette, Bernard, un agent d'EDF, un modeste artisan, tout cela manque singulièrement d'ampleur. Le cinéaste bouscule le respect historique et fait des deux protagonistes mâles un arriviste aux dents longues et un député-maire gaulliste. Avec eux, l'affaire prend une tout autre dimension. Preuve en est quand les deux amants s'enferment dans le château-musée de la ville pour une nuit de libations.

Chabrol en profite pour dénoncer les dangers du mariage provincial. Car, dans sa version, si les amants s'unissent, ce n'est pas mus par une folle passion mais par désœuvrement. Lucienne (Stéphane Audran) s'efforce d'être

précise lorsqu'elle évoque son mariage avec son politicien soupe au lait :

« Ça aurait pu être mieux.

– Comment ça ?

– Je ne vais pas te faire un dessin. C'était très, très, très calme. Très, très, très, très calme. »

De son côté, Pierre (Michel Piccoli) a, pour parler de son épouse, des élans lyriques que ne désavouerait pas le Jean-Pierre Marielle des *Galettes de Pont-Aven* : « Elle n'a aucun goût pour rien, c'est terrible. Elle n'a jamais voulu avoir d'enfants. [...] Y a des moments où je me dis qu'elle est sur Terre uniquement pour nous emmerder. »

Claude Chabrol montre le meurtre en restant assez près des faits produits à Bourganeuf. En revanche, il arrête son film au moment de l'arrestation des amants, indiquant par là que les suites judiciaires ne l'intéressent pas (elles ne l'intéresseront pas plus dans *Violette Nozière*).

Michel Piccoli, incarnation du Français légèrement au-dessus de la moyenne du cinéma des années 1970, récidive en jouant un autre assassin tiré de la réalité dans *Le Trio infernal* de Francis Girod. Les chroniqueurs ne sont jamais à court d'adjectifs.

D'origine italienne, Georges Sarrejani préférait se faire appeler Sarret. À Marseille, où il arriva adolescent, il fit de brillantes études qui le menèrent jusqu'au métier d'avocat d'affaires. Apprécié et sollicité, il s'installa dans un bel appartement où il vécut en compagnie de sa femme et de ses deux enfants. Loin d'être un premier prix de vertu, Sarret était un noceur. Sa vie nocturne avait peu à voir avec sa respectabilité de façade. Bamboches et bamboulas constituaient son lot quasi quotidien. Au cours de l'une de ses virées, il fit la connaissance de deux sœurs allemandes, Catherine et Philomène Schmidt. Elles lui tournèrent la tête. Pour elles, il loua une villa dans la banlieue d'Aix-en-Provence. Une façon d'avoir ses deux nouvelles maîtresses sous la main. Étant dociles et pas maladroites, les deux sœurs lui donnèrent des idées. Des idées de meurtre. Il se servit d'elles pour piéger de riches vieillards à la santé chancelante. Le plan était simple : elles les épousaient, ils mourraient, elles touchaient l'héritage ou l'assurance-vie, qu'ils partageaient. Grâce à un complice chargé d'aller signer les papiers en lieu et place des maris, l'affaire fut rondement menée et se révéla juteuse. Des idées de grandeur s'emparèrent du trio qui crut que tout lui était permis. Seulement le complice, jusqu'alors discret, se montra soudain gourmand. Il menaça de faire chanter Sarret. Celui-ci répondit à sa manière : en abattant au

fusil de chasse l'importun. Il en profita pour occire l'épouse du comparse, qui se trouvait à son côté. Cette fois, Sarret se retrouva face à un problème : comment se débarrasser des corps ? Jusqu'à présent, tous les défunts, ayant succombé à des morts officiellement naturelles, avaient suivi le parcours classique. Mais difficile de faire passer pour naturels des tués à la chevroline. Sarret eut l'idée – en réalité saugrenue – de dissoudre les corps dans de l'acide sulfurique. Les cadavres baignèrent trois jours et trois nuits dans le liquide, dégageant une odeur effroyable. Pour un piètre résultat. En désespoir de cause, le trio enterra les restes dans le jardin de la villa. Personne ne cherchant à retrouver les deux disparus, l'avocat et ses deux maîtresses purent reprendre leurs escroqueries à l'assurance. Variante : faire croire à la mort de Catherine, avec pour corps celui d'une tuberculeuse décédée récemment. Cela fonctionna. La fausse défunte fut expédiée à Nice, où elle était censée se cacher. Hélas, elle revint à Marseille au bras d'un nouvel amoureux. Peu discrète, elle se fit reconnaître. La morte n'était pas morte. La police enquêta. Les deux Allemandes balancèrent Sarret. L'avocat, apprécié par les notables locaux, se défendit tant bien que mal. Il réussit à retarder l'heure de son procès mais non celui de sa condamnation. Il fut le dernier condamné à mort à être exécuté publiquement à Aix-en-Provence ; le 10 avril 1934.

Le Trio infernal rapporte la plupart de ces faits en reprenant les noms des protagonistes. On y retrouve l'amant et ses deux maîtresses, les mariages blancs, l'assassinat sanglant. La fin est pourtant différente : Philomène se suicide puis Sarret épouse sa sœur. Ni arrestation, ni procès.

Surtout, Francis Girod évoque avec moult détails la difficile dissolution des cadavres dans l'acide. C'est d'ailleurs l'un des arguments de vente du film (que l'on retrouve sur l'affiche). Tout est montré, y compris le transfert de la « solution finale », une espèce de masse gélatineuse dans un trou creusé dans le jardin.

Toutefois, *Le Trio infernal* n'est pas une œuvre policière dans le sens classique du terme. L'absence d'enquête de la part des autorités – bien que les voisins se plaignent d'odeurs pestilentielles – n'est pas en cause. Ce qui différencie ce film est son ton. Un ton plus proche de la farce – macabre, certes – que du polar. Un ton, et un jeu, similaire à celui que développera Piccoli dans *René la Canne*. Un ton qui interdit toute compassion ou

empathie pour ce trio meurtrier. Et, même, tout intérêt. Ce sont des bouffons, des caricatures issues de la commedia dell'arte, non des meurtriers sortis de la réalité.

Cela n'empêche pas cette production de connaître un gros succès... en Allemagne, où le public est sans doute plus habitué à ce genre d'exubérance. De plus, la curiosité y est avivée du fait que les deux maîtresses étaient d'origine teutonne et par la présence de Romy Schneider.

Les faits divers inspirant inlassablement les cinéastes, Yves Boisset envisage de réaliser *Les Meurtrières* d'après l'histoire de deux petites filles, d'apparence innocente, tuant un homme qui les a prises en stop. Il y renonce.

Même quand il s'agit de bandes de gangsters, les réalisateurs aiment partir de faits authentiques. Ainsi pour *Les Hommes*, qui s'inspire de l'affaire du *Combinatie*. Il y a de quoi, effectivement, construire un polar avec personnages fourbes, règlements de comptes sanglants, personnalités hautes en couleur.

À la base, il s'agit d'une arnaque à l'assurance. Placido Pedemonte est capitaine du *Combinatie*, navire battant pavillon hollandais. C'est aussi un trafiquant de cigarettes. Dans les années 1950, des tonnes de paquets partent discrètement d'Afrique du Nord pour inonder le sud de la France. Trafic très lucratif.

Pedemonte a l'idée de ne plus agir en loucedé mais, presque, à visage découvert. Sa cargaison de 2 700 caisses devient tout à fait officielle et même assurée par une compagnie ayant pignon sur rue. Le capitaine se garde bien de dire qu'il compte foncer sur Marseille. Son plan est de faire disparaître la marchandise en cours de route, de toucher la prime d'assurance et de revendre les cigarettes au marché noir. D'une pierre deux coups.

Tout se passe comme prévu. Un agent d'assurances inspecte la cargaison et paraphe le document. Le *Combinatie* part de Tanger le 4 octobre 1952 (le film situe l'action en septembre 1952). En pleine mer, il est abordé par une vedette rapide, l'*Esme*, chargée d'hommes cagoulés et armés placés sous le commandement d'Eliott Forrest. La précieuse cargaison change de bateau et de destination.

Seulement la météo se mêle de la partie. Une tempête interdit d'approcher de Marseille et de l'île de Riou où les complices de Pedemonte attendent. Il faut se rabattre sur la Corse. Où les « amis » sont nombreux. Dans la baie

d'Ajaccio, Antoine Paolini et Jean Colonna se chargent de l'opération. Les cigarettes sont débarquées et planquées. Les choses semblent rentrer dans l'ordre.

Pedemonte n'est pourtant pas tout à fait d'accord. De retour à Tanger, il soupçonne Forrest d'avoir un peu trop rapidement cédé au chant des bandits corses. Il ne croit guère en une « tempête » empêchant d'approcher la cité phocéenne. Pour lui, on a piqué sa marchandise. Le « cerveau » de cette arnaque sur son arnaque serait Nick Venturi.

Les faits semblent lui donner raison quand Paolini commence à revendre une partie des cigarettes. Ce que n'apprécie pas Jean Colonna, qui le fait savoir. Lui est convaincu que Paolini est bien décidé à faire marron Pedemonte sous le prétexte qu'il va toucher la prime d'assurance et que cela lui suffit. Colonna en appelle à Jo Renucci, basé à Tanger et en cheville avec les familles de gangsters américains.

L'affaire s'envenime. Le ton monte. En Corse, quand le ton monte, les armes sortent. Presque trois ans après les faits, le 15 juillet 1955, l'oncle de Colonna est mitraillé en pleine rue. Il en sort amputé des deux jambes. À Marseille, Antoine Paolini échappe à un attentat mais, sur l'île de Beauté, son cousin passe brutalement de vie à trépas. L'été est chaud pour les deux clans. Sur le continent et sur l'île, ça flingue de partout. Le frère de Jean Colonna mord la poussière, abattu sous les yeux de son fils. Des comparses, des cousins, des relations essuient des coups de feu souvent mortels. En novembre, c'est au tour d'Antoine Paolini lui-même d'être exécuté par deux de ses complices, passés à « l'ennemi ». La police finit par s'en mêler. Elle découvre le lieu de stockage du reste des cigarettes du *Combinatie*. Ce qui ne met pas un terme à la guerre des clans. Ça continue de tomber des deux côtés. Une quarantaine de morts au final. Le dernier – l'un des assassins de Paolini – sera exécuté en 1972 à Marseille, vingt ans après le trafic imaginé par Pedemonte ! Les grands vainqueurs sont les frères Guérini, qui jouent les arbitres mais y gagnent un ascendant certain.

Les personnalités impliquées furent connues : Placido Pedemonte, Nick Venturi, Marcel Francisci, Antoine Paolini, Jean Colonna, Jo Renucci, plus les frères Guérini.

Le film de Daniel Vigne change tous ces noms et modifie les faits. Ce n'est plus une tempête qui empêche le bateau d'accoster à Marseille mais la présence de douaniers, sans doute prévenus par un indic.

Les Hommes aurait pu être un grand film de gangsters à la française, pénétrant dans les arcanes de leur organisation et leurs querelles sanglantes. Ce que n'a pas réussi à faire *Borsalino*, trop attaché à la personnalité de ses deux vedettes. Mais, par manque de moyens, par manque d'ambition, *Les Hommes* se contente de placer les scènes les unes après les autres sans chercher à aller au fond du problème. Là où un véritable auteur de polar aurait dessiné un portrait saisissant d'une société mafieuse, le débutant Daniel Vigne ne peut que filmer des personnages caricaturaux aux répliques faussement cinglantes. Ça sent le scénario bâclé et la volonté de rester au niveau du folklore. *Le Parrain* à la française reste à faire.

LA COMMISSAIRE A DE JOLIES MENOTTES ⁶

Le cinéma des années 1970, c'est aussi la déferlante des films érotiques, qui caracolent vers la pornographie pure et dure. En 1974, *Emmanuelle* montre la voie en s'apprêtant à décrocher un record de longévité (le film restera à l'affiche d'un cinéma des Champs-Élysées pendant cinq cent cinquante-trois semaines !). *Histoire d'O*, du même réalisateur Just Jaeckin, lui emboîte le pas tandis que des dizaines de productions se ruent par la porte ouverte, à défaut de ruer dans les brancards. Les États-Unis exportent *Gorge profonde*, la France propose *Les Jouisseuses*, *Célestine bonne à tout faire*, *Les Charnelles*, *Le sexe qui parle...* En une année, 1974, cent vingt-huit films à caractère érotique envahissent les écrans français, soit plus que le nombre de polars en une décennie !

La geste policière ne peut rester indifférente face à ce phénomène national. Sans verser dans le racolage, elle se doit, en tant que témoin de son temps, d'évoquer une nouvelle réalité dénudée. On ne se contente plus d'en parler, on montre. Ou on suggère.

D'où la présence d'une actrice de porno, Pamela Sweet (actrice de *Perverse Pauline*, un film de Charles Coubé⁷), dans le très chaste *Peur sur la ville*. Rôle tenu par la pulpeuse Italienne Germana Carnacina, nullement issue du cinéma érotique. S'en prendre à une star du pas encore X, phénomène de mode.

D'où la présence aussi d'une actrice de la même trempe dans *Le Chat et la Souris*. Cette belle créature (Valérie Lagrange) est la maîtresse d'un riche homme d'affaires qui la couvre de cadeaux.

Les actrices apprennent à jouer sans vêtement aucun, y compris les plus célèbres. Ce qu'acceptent, entre autres, Romy Schneider et Marlène Jobert.

En France, on avait plus l'habitude de montrer des dames de petite vertu que des championnes de l'érotisme sur pellicule. Dames qui évoluent, peu discrètement, dans le sillage de harengs, de maquereaux, voire de requins. Elles sont toujours là. Plus souvent victimes que manipulatrices.

Telle la belle et fragile Lily de *Max et les ferrailleurs*, entraînée dans un chantage par un policier méprisant. Un rôle que Claude Sautet destine à Marlène Jobert. Celle-ci le refuse au prétexte qu'elle ne se voit pas dans la peau d'une prostituée. Curieuse réaction car six ans plus tard elle en jouera une dans *Le Bon et les Méchants* ! Catherine Deneuve – ex-*Belle de Jour* et future call-girl de *La Cité des dangers* – se trouve en deuxième position sur la liste de Sautet. Elle refuse à son tour. Romy Schneider accepte avec fougue, scellant une fructueuse collaboration avec le cinéaste.

Autre prostituée victime, Sylvia (Stefania Sandrelli) dans *Police Python* 357. Elle s'est officiellement rangée mais n'en conserve pas moins plusieurs amants, dont l'un généreux et puissant. Avec une attirance plus particulière pour les flics (un commissaire et un inspecteur). Ce qui entraîne son assassinat.

Le sexe pénètre le cinéma policier. En douceur. Le tueur en série de *L'Ibis rouge* agit par pulsion sexuelle. Le commerçant de *Dupont Lajoie* tue en plein acte sexuel. L'argent, la jalousie, la convoitise ne sont plus les seuls motifs de crime. Il faut désormais y ajouter les pulsions sexuelles dans leur cruelle nudité. Elles ne justifient pas mais expliquent.

L'un des distinguos du polar français se situe ailleurs. Alors que chacun sait que nulle enquête américaine ne peut échapper au passage obligé dans une boîte de strip-tease (à croire qu'elles prolifèrent tant dans les mégapoles que dans les petites villes !), la France propose ses variantes : le club libertin, parfois appelé club échangiste, maison de rendez-vous (nouveau nom du bordel), boîte à partouzes. Des endroits qui se ressemblent et où l'on ne vient que dans un seul but : passer du bon temps en galante compagnie. Ils prolifèrent sur les écrans à la vitesse d'une maladie vénérienne galopante. Systématiquement protégés en haut lieu et toujours appréciés par le gratin de la politique.

Dans *Nada*, c'est l'ambassadeur des États-Unis qui fréquente un « club libertin » situé à l'angle de la rue Kléber et de la rue Manchette. Fréquentation avec une régularité de métronome puisqu'il s'y rend chaque vendredi. Voilà un homme qui domine et même régule ses besoins sexuels.

Les Américains semblent très friands de maisons closes puisque c'est dans un bordel de luxe que des hauts gradés fomentent un complot mortel dans *Le Point de mire*. Belle bâtisse discrète qui bénéficie de toutes les « protections »

et « n'a rien à craindre ni de la police ni des journalistes », *dixit* la tenancière de l'endroit qui, bizarrement, est jouée par Françoise Brion, déjà titulaire d'un rôle similaire dans *Adieu poulet*. Inutile d'en tirer des conclusions.

Dans *Le Gang des otages*, le boxon porte un nom, le Val Rose. Mais il est surtout évoqué par la présence de son patron qui ne supporte pas qu'on s'en prenne à ses « filles ».

Dans *Le Passager de la pluie*, la maison, qui a tout du lupanar, est tenue par la blonde Tania (Corinne Marchand). Tout sucre et tout miel mais cornaquée par des messieurs peu commodes. Ils s'en prennent physiquement à une femme. Quand Harry Dobbs leur tombe sur le râble, ils regrettent leur manque d'assiduité aux cours de self-defense.

Autre blonde tenancière, Marthe Rigaud (à ne pas confondre avec Marthe Richard !), jouée, donc, par Françoise Brion dans *Adieu poulet*. Elle ouvre le film puisqu'un mort est retrouvé dans l'un de ses lits (un clin d'œil aux *Barbouzes* ?). Désireuse de conclure l'enquête alors que la police n'est présente dans ses locaux que depuis quelques minutes, elle s'empresse de préciser : « C'est une mort accidentelle, je ne pense pas qu'il y ait grand-chose à dire de plus. »

En tête à tête avec le commissaire, elle précise : « Je suis très amie avec M. Taillefer et aussi M. Laffont. J'entretiens également d'excellentes relations avec MM. Roux et Dupuis. Et je vois aussi assez souvent le président Langlane, qui est un homme tout à fait charmant. »

Elle est à deux doigts de réciter l'annuaire du gotha local. Bonne dame, elle finira par aider la police.

Dans *L'Insolent*, le club libertin de rigueur est tenu par un homme peu amène puisque incarné par André Pousse. À l'extérieur, le portier est habillé comme un adepte de la chasse à courre, à l'intérieur, les filles sont vêtues d'espèces de bikinis modernes. Assis autour d'une table, les messieurs, d'un certain âge, les regardent danser.

Xavier Maréchal (Alain Delon) de *Mort d'un pourri* ne s'étonne aucunement d'apprendre que le gratin de la politique parisienne fréquente un établissement où l'on ne fait pas que parler de physique quantique et de littérature tantriste : « Beaucoup de politiciens, d'aimables clowns, quelques duchesses, pas mal de putes... La qualité française, quoi. »

Ces productions évoquent, suggèrent, dénoncent parfois mais ne montrent rien ou peu. Claude Makovski n'a pas ce genre de pudeur et dans *Il faut vivre dangereusement* met en scène une soirée intime. Enfin, intime par ce qui s'y

fait mais non par le nombre de participants. La grande maison d'un homme d'affaires influent sert de cadre à une fête pas comme les autres. Ambiance nullement sordide puisqu'on y est entre gens du bon monde. Le champagne coule à flots et les donzelles gambadent nichons à l'air. Tout cela dans un ton plus proche du libertinage que de l'orgie salace.

Soirée plus habillée, dite « soirée mondaine », dans *L'Attentat*. Organisée cette fois par un avocat en vue qui y trouve le moyen de rincer des politiciens, des journalistes et divers hommes d'influence. Femmes à la clef : « Ne vous faites pas trop d'idées, ce ne sont pas toutes des putes. Il doit bien y avoir une ou deux honnêtes femmes. »

Jean-Pierre Mocky n'est pas d'accord. La soirée qu'il étale au début de *Solo* n'a rien de ragoûtant ni d'émoustillant : une vingtaine de quasi-vieillards débauchés s'amusant avec des jeunes filles dans un climat digne d'une fin de fête de la Bière qui aurait mal tourné. Une boîte à partouzes du Vésinet, dit-on. Un lieu qui ne donne pas envie d'être fréquenté. Les partouzeurs, soi-disant « très convenables », auraient mieux fait de rester devant leur téléviseur puisqu'ils se font massacrer par des révolutionnaires en herbe.

Dans *Le Témoin*, le même Mocky démontre que chacun peut créer son propre petit bordel. À condition de disposer d'un local *ad hoc*. Robert Maurisson (Philippe Noiret) bénéficie d'une ferme isolée. Il y fait venir des amatrices besogneuses et souriantes :

« Ce sont des putains ?

– Non, ce sont des petites-bourgeoises mariées qui profitent de l'absence de leurs maris pour faire des heures supplémentaires, afin de se payer un petit manteau de fourrure. »

Finalement la vie à la campagne ne manque pas d'un certain charme pour qui sait s'organiser.

Roger Hanin, pour sa part, dénonce les méfaits de la prostitution dans *Le Protecteur*. En cette époque où la drogue n'a pas encore envahi le territoire, le chiffre d'affaires de la prostitution est le premier de France !

« Je trouve l'attitude du cinéma français un peu scandaleuse en ce domaine, constate-t-il. On a toujours fait des films de série Z comme *En route pour Rio* ou *Filles à vendre*⁸ et on se donne bonne conscience en se disant qu'on a abordé le sujet alors qu'en fait ce n'est pas vrai du tout. Ce sont des films qui effleurent vaguement le sujet d'une manière imagerie populaire et on ne parle pas des fortunes accumulées sur la déchéance de la femme. Et je trouve qu'il fallait le dire. »

À cela s'ajoute la disparition de nombreuses femmes chaque année en France (10 000, selon le film). Brigitte Grapin, l'une d'elles, disparue en juin 1971, ne fut jamais retrouvée, ce qui provoqua l'émoi de la presse et éveilla l'intérêt d'Hanin : « L'idée est venue d'un fait divers qui m'avait frappé : une fille qui avait disparu. Mais j'ai voulu m'en évader très vite pour ne pas personnaliser le propos. Et j'ai abouti sur un problème plus général qui est la prostitution, le proxénétisme et la collusion que peu de gens connaissent entre la fiscalité et le proxénétisme. Il y a un chiffre d'affaires monumental qu'on évalue à près de 7 milliards par an. Dont 2 sont imposés par le fisc sous forme de boissons, hôtels, etc. Et 5 milliards qui échappent au fisc chaque année. Alors, quand on voit comment le fisc tourmente le contribuable moyen qui est majoré de 10 % quand il ne paie pas ses impôts et qu'on s'aperçoit que des fortunes sont amassées sur la déchéance de la femme, je trouve que c'est à nous, les artistes, d'alerter le public. »

Hanin veut dénoncer. Il le fait notamment par l'intermédiaire d'un flic qui aide un père à retrouver sa fille. Flic qui regrette que l'institution à laquelle il appartient soit pieds et poings liés dès qu'il s'agit de prostitution.

« La police ne fout rien parce que la justice ne fout rien. Et la justice ne fout rien parce que le Code pénal ne fout rien ! Tant que les proxénètes ne risqueront pas plus de six mois à trois ans de prison, les flics ne pourront pas empêcher la multiplication des maquereaux. C'est pas moi qui fixe les tarifs... Tu sais combien prennent les trafiquants de drogue ? Entre cinq et vingt ans. Y a qu'à appliquer aux maquereaux le même tarif et tu vas voir que les vocations vont tomber. »

Y a qu'à.

En dépit de cette ambition affichée, *Le Protecteur* nage à la surface du problème. Son point de vue est strictement masculin et les filles s'en retrouvent reléguées au rang d'accessoires. Jamais leur vie n'est évoquée, devant se contenter d'être des enveloppes charnelles.

Quant à l'érotisme, le vrai, celui qui éveille l'intérêt des spectateurs dans d'autres salles, avec d'autres films, l'heure n'est pas encore venue pour lui de se mêler véritablement au polar. Il peut servir de prétexte ou fournir des décors nouveaux, qui tranchent avec les habituelles salles de boxe et autres rades de Pigalle, mais guère plus. L'érotisme n'est jamais intégré au cinéma policier. Ces deux genres se regardent comme des chiens de faïence.

Roger Vadim se risque à une tentative de cocktail érotisme-polar avec *La Jeune Fille assassinée* mais, au final, il signe un film d'auteur à tendance exhibitionniste où l'enquête, menée par un auteur à succès, ne devient qu'un prétexte pour explorer un monde vaniteux et vain. L'impeccable plastique de la jeune Sirpa Lane fait le reste. Pour sa part, Alain Robbe-Grillet fait mine de s'intéresser à la fois au polar et au film érotique pour livrer une œuvre lourde et absconse, *Le Jeu avec le feu*, où il réussit à entraîner Jean-Louis Trintignant et Philippe Noiret.

L'un des rares à oser aller plus loin est Paul Vecchiali avec *Change pas de main*. Une jeune détective (Myriam Mézières) – brièvement vêtue à la Bogart comme Deneuve dans *Écoute voir...* – enquête dans le milieu de l'échangisme et des partouzes. Intrigue confuse qui tourne autour du Shanghai Lady, lieu d'échangisme, avec fond politique (l'enjeu est un poste de ministre) et anciens de l'OAS à la clef. Le manque de moyens est criant, de même que le manque de motivation des principaux interprètes. « Noël Simsolo et moi avons bâti notre histoire sur des relents chandlériens où les rôles masculins et féminins étaient inversés », expliquera le réalisateur. Sauf que Chandler laisse au lecteur imaginer la suite de certaines scènes de séduction alors que Vecchiali les montre ; signe des temps. Le résultat n'a rien d'un polar agrémenté de séquences pornographiques mais tout d'un porno reposant sur une pseudo-histoire policière.

En revanche, *Un tueur, un flic, ainsi soit-il...* de Jean-Louis Van Belle constitue une exception. À la base, un film policier très classique narrant une enquête sur les trafiquants de drogue du côté de Marseille. Enquête qui met en lumière les agissements d'un inévitable député véreux. Paul Frankeur – celui de *Touchez pas au grisbi* – endosse le costume du coriace commissaire Dutourd et prend la tête d'une distribution respectable comprenant Jean Servais, Roger Dumas, Jacques Monod, André Falcon. Pour des raisons obscures, cette production, filmée en juillet 1973, n'est pas distribuée en salles. Le 2 mars 1977, alors que personne ne l'attend plus, elle resurgit sous un autre titre : *La Balançoire à minouches* ! Nouveau montage et insertions de séquences pornographiques hard. Résultat : un polar classé X.

Hormis ces raretés peu vues, le cinéma policier français reste pudibond. La brigade mondaine est absente des écrans et les passions les plus folles, celles qui conduisent au crime « passionnel », ne sont jamais évoquées dans leurs débordements charnels. Les amants des *Noces rouges*, par exemple, se contentent de couiner sous la couette. *Basic Instinct* ne sortira qu'en 1992.

[6.](#) Au masculin (le commissaire), premier titre de ce qui deviendra *Tendre poulet*.

[7.](#) Il s'agit d'un clin d'œil à Charly Koubesserian (dit Koubé), maquilleur et proche ami de Belmondo.

[8.](#) Dans sa précipitation, Hanin se montre un peu confus. *En route vers Rio* (*Road to Rio*) est une comédie américaine avec Bob Hope et Bing Crosby, *Filles à vendre* est une comédie britannique (*Village of Daughters*, 1962) sans rapport avec le sujet, en revanche *Les Filles de nuit* (1959) évoque la rédemption des prostituées.

POLAR À PART

Alain Corneau est un grand amateur de littérature et de cinéma policiers. Ce qui n'est pas le cas de tous les réalisateurs de polars français. Presque un spécialiste. Il a beaucoup lu, beaucoup vu et beaucoup retenu. Parmi les auteurs qui hantent son panthéon personnel se trouve Jim Thompson.

Un vrai romancier à l'américaine. Fils de shérif, ayant travaillé comme groom dans des hôtels louches du temps de la prohibition, il se lance tôt dans l'écriture. D'abord des nouvelles puis des reportages sur des affaires criminelles. Enfin des romans. Le premier paraît en 1942, alors que Jim affiche déjà 36 ans. Des livres qui ne passent pas inaperçus aux États-Unis. Fasciné par son style, Stanley Kubrick fait appel à lui pour écrire le scénario de *L'Ultime Razzia*, l'un des joyaux du film noir. Tout en continuant de publier des polars, Thompson prend goût à ses activités de scénariste et s'installe à Hollywood, travaillant essentiellement pour la télévision.

En France, la « Série noire » s'intéresse à son œuvre. Le numéro 54 de la célèbre collection, *Cent mètres de silence*, est publié en 1950, un an seulement après sa sortie aux États-Unis (sous le titre *Nothing More Than Murder*).

Corneau, qui dévore quasiment toute la « Série noire », prend un coup en lisant Thompson. Car Jim enfonce le doigt dans toutes les déchirures, que ce soit celles des personnages ou celles de la société moderne. Il écrit sans aucune complaisance dans une noirceur héritée des Hammett et Chandler. Alain ne sait pourtant pas que les traductions françaises de Thompson sont à mille lieues des originaux, proposant un texte taillé et un argot à la française indigne de la plume de l'Américain. Plus tard, le réalisateur relira les ouvrages en version originale.

Le jeune Français n'est encore qu'assistant réalisateur quand il décide de partir en Amérique à la rencontre de son idole. Il arrive à la fois à établir le contact et à le convaincre d'écrire un scénario avec lui, d'après son plus célèbre roman, *1 275 âmes* (*Pop. 1 280*), n° 1000 de la « Série noire ». Alain s'installe pendant trois mois chez Jim et en repart avec son scénario sous le bras. Impossible de convaincre un producteur français avec un tel matériau.

Pourtant les écrits de Thompson continuent d'intéresser et en janvier 1973 sort en France le très dérangeant *Guet-apens* de Sam Peckinpah avec Steve McQueen.

Corneau renonce à adapter Thompson mais non à le lire. Tous les six mois, environ, il replonge dans un des ouvrages de l'écrivain américain. Au lendemain de *La Menace*, qui n'a pas eu le succès escompté, il se décide à franchir le pas. De ses lectures, il retient *Des cliques et des cloaques* (*A Hell of a Woman*), publié dans la « Série noire » en 1967. Pour autant, il n'est pas question d'adapter l'ouvrage au pied de la lettre mais d'en retenir le personnage de Frank Dillon, un représentant en porte-à-porte odieusement veule.

Dès lors, tout s'enchaîne. Pour correspondre au ton et à la noirceur du livre, Corneau envisage une production à petit budget tournée à l'arraché avec une équipe minimale. Fini le confort que lui apporta Yves Montand en participant à ses deux précédents films.

Mais Alain – aidé par l'écrivain Georges Perec – va si loin dans la description du désormais dénommé Frank Poupart qu'il se demande si un comédien acceptera jamais de l'incarner. Il trouve la perle rare en la personne de Patrick Dewaere. Si rare même que, s'il est amené à se retirer, le réalisateur abandonnera illico son projet.

« J'étais sûr qu'il n'y avait que lui pour exprimer à la fois cette fragilité, ce manque de force et cette brutalité, cette panique dans l'œil, affirmera Corneau. J'avais très peur, bien sûr, parce que le film repose à tel point sur lui qu'on aurait très bien pu aller à l'abattoir s'il avait mal compris ou s'il n'avait pas tenu psychologiquement. »

Dewaere est à fond dans la partie. Et le sera de plus en plus. Dès le lendemain de leur première rencontre, Patrick a appelé Alain à 5 heures du matin pour lui annoncer qu'il voulait absolument en être.

Professionnel, Corneau sait qu'il est en train de s'enfoncer sur une voie de traverse. Avec un sujet pareil, un auteur pareil, il ne peut espérer une œuvre grand public.

« Thompson n'a jamais été un écrivain vraiment bien reçu, analyse-t-il. Sa rigueur, son jusqu'au-boutisme provoquent encore une sorte de panique chez le lecteur. Sachant cela, il aurait été aberrant de tenter une adaptation de Thompson pour 1 milliard [de centimes]. Dès le départ, le film était calibré : les distributeurs, qui ne sont pas des imbéciles, se rendent bien compte des

risques courus par ce genre de projet où l'on ne retrouve aucun des points de rencontre traditionnels avec le public. Le budget, la sortie, les espaces publicitaires sont donc établis en fonction du calcul de ces risques. »

Il part avec une enveloppe financière particulièrement maigre et l'obligation de boucler son tournage en vingt jours. Pour être rentable, le film devra dépasser les 200 000 entrées. Tout se fera en décors naturels dans la banlieue (Créteil et Saint-Maur-des-Fossés), dans l'urgence. Pas de loges pour les acteurs, pas de maquilleur ni d'habilleuse. Deux caméras en permanence, parfois trois, aucune répétition, pas d'éclairage sophistiqué. Les acteurs sont chargés de se lancer et les techniciens de les suivre, quoi qu'il advienne.

« Tout ça pour dire, expliquera Corneau, que les comédiens, et surtout Patrick, se trouvaient dans une situation particulièrement périlleuse, parce qu'on leur demandait de faire tout. D'une certaine manière, j'attendais que Patrick effectue une mise à sac de son individu pratiquement équivalente à celle que Thompson opère sur ses personnages. »

Cela ne signifie pas que les acteurs doivent improviser. Quand Alain envisage une telle possibilité, Patrick lui répond qu'il n'en est pas question. Il faut se laisser porter par la force du texte et la force des scènes, non les précéder.

Dès le premier tour de manivelle, Dewaere – qui a refusé de lire le roman de Thompson – dépasse toutes les espérances de Corneau. Il se donne à fond, sans jamais chercher à s'économiser.

« Il m'arrive d'être auteur dans ma tête à toutes les scènes, explique le comédien. C'est ça le boulot, c'est ça qui me plaît. Ce n'est pas marrant d'être un acteur-outil. Faire quelque chose de bien ne m'intéresse pas, ce que je veux, c'est quelque chose de génial qui ne fasse pas seulement que les gens soient contents mais ahuris. Voilà ce que je cherche : l'ahurissement ! Chacun son truc. »

Pour une scène où il doit taper sur la carrosserie d'une voiture, Dewaere préfère se servir de sa tête au lieu de ses poings. Il donne de véritables coups de boule sans aucune préparation ni protection.

Plus d'une fois les techniciens l'applaudissent à la fin d'une scène.

Cette intensité finit par inquiéter Corneau.

« Patrick a commencé à ne plus aller très bien, racontera-t-il. Psychologiquement et physiquement, il était de plus en plus attaqué par le rôle. Ce qui est normal, étant donné les méthodes de tournage intensives que nous avions choisies. »

Dewaere ne quitte pratiquement pas le plateau. Il est de la plupart des scènes mais, même quand ce n'est pas le cas, reste présent.

« Seconde après seconde, minute après minute, rapportera Corneau. Je ne crois pas qu'il ait dormi une seule seconde pendant tout le tournage ! C'était une époque où il devait sortir beaucoup. Il arrivait le matin dans un état... Mais dix minutes après il était en forme. »

Autour de Patrick, Alain place des comédiens venus de différents horizons dont Marie Trintignant, Myriam Boyer. Plus, cerise sur le gâteau, Bernard Blier dans la peau d'un patron sournois qui se prend des baffes.

Quand Blier voit le jeu de Dewaere, il est à la fois étonné et désarçonné. Avec son flegme habituel, il tente de le calmer : « Oh, là, lui dit-il, tu prends tout ça trop au sérieux. Le cinéma, c'est un film après l'autre, de quoi tu te préoccupes ? »

Dewaere se contente de répondre par un énigmatique sourire.

Frank Poupart est plus proche du loser que du winner à l'américaine. Un paumé, un raté, doublé d'un caractériel. Même s'il essaie de se convaincre du contraire : « Ben, quoi, c'est pas la peine de me regarder avec les yeux du zouave de l'Alma, là ! Tu me cherches, tu me trouves. Mais tu vois, quand je peux me laisser aller, je suis plutôt le type bien, genre saint-bernard. Le cœur sur la main, la main dans la poche. »

Sa réussite ne crève pas les yeux. Il végète dans un emploi de représentant de commerce. Concrètement, il en est réduit à faire du porte-à-porte pour fourguer des objets qui tiennent plus du bric-à-brac que de l'utilitaire.

Sa vie privée n'est pas plus florissante. Il habite un pavillon de banlieue aussi triste qu'un mouvoir, en compagnie d'une épouse qu'il n'aime plus depuis longtemps et qui croupit dans une espèce de crasse symbolique de son ennui. Pour compléter ses activités de vendeur, et ses très modestes revenus, Frank part à la recherche d'un mauvais payeur. Ce qui le met sur la route d'une vieille dame. Elle accepte d'acheter une robe de chambre molletonnée, aussi moche que son intérieur, mais n'a pas d'argent. En échange, elle propose quelques instants d'intimité avec sa nièce Mona, 17 ans. La vieille est une maquerelle qui n'ose se l'avouer. La jeune fille, une pute malgré elle. Elle respire pourtant la beauté et l'innocence. Un ange enfermé en enfer.

Frank voudrait la sortir de là, au forceps s'il le faut, comme il voudrait flinguer la vioque. Il ne sait comment s'y prendre. Tout ce qu'il réussit à faire, c'est piquer de l'argent dans la caisse de son employeur, qui s'en rend

aussitôt compte. Poupart se retrouve derrière les barreaux. Mona l'en fait sortir en remboursant le patron félon.

Un nouveau couple se crée. Frank a désormais des rêves qui dépassent sa condition : plaquer sa bourgeoise, tuer la tante, faire main basse sur son magot (évalué à 500 000 francs) et se barrer avec Mona sous les tropiques. Pour détourner les soupçons, il a besoin d'un bouc émissaire. Qui se fera tuer.

De fait, la police croit à un cambriolage qui a mal tourné : le voleur a tué la vieille dame qui, dans un ultime geste de défense, a abattu son agresseur.

Poupart peut couler des jours heureux. Pas son genre. Sur sa lancée, il étouffe sa femme et donne l'argent volé à son patron, qui le fait chanter et qu'il déteste.

Reste Mona. Il lui fait croire qu'il a toujours le pognon dans une valise.

« On n'a plus rien à craindre maintenant. »

Corneau boucle son film dans les temps. Il s'attelle ensuite au montage. Il est le premier étonné par le résultat. Un véritable coup de poing. Lorsqu'il le montre à Dewaere, c'est un choc pour celui-ci et il se contente de répéter : « Il y a trop de gros plans... Trop de gros plans de moi... »

Sous le titre volontairement ambigu de *Série noire*, cette (petite) production se glisse dans les salles le 25 avril 1979. Fin de décennie. Les plus récents polars français se réfèrent à un style plus classique : *Les Égouts du paradis*, *L'Homme en colère*, *Flic ou voyou*. Un casse célèbre, deux acteurs stars. Dans ce contexte, le ton de Corneau contraste, dérange, surprend. Si différent de ce qui se fait habituellement en matière de cinéma policier que certains veulent lui retirer cette étiquette. Ce que réfute Corneau : « Il est vrai que Thompson est vraiment à part dans la littérature noire, mais j'espère, quand même, naïvement peut-être, que *Série noire* est un polar. Le schéma du personnage tout à fait commun, pris dans l'engrenage et amené à perdre progressivement les pédales me paraît référer inévitablement à la tradition de la "Série noire" des années 1950. »

La critique se sent décontenancée devant ce déferlement. Ses repères habituels s'en trouvent bousculés. Pour *Le Point*, Bertrand Tavernier dresse le bilan : « Difficile de trouver les mots, les phrases exactes pour décrire ce que l'on ressent physiquement après *Série noire* tant on en sort épuisé, lessivé... Comme si l'on avait réellement participé à tout ce qui vient de se dérouler à l'écran. Comme si l'on avait vraiment mené avec Patrick Dewaere, et en même temps que lui, cette course haletante qui, par son lyrisme du sordide, sa poésie du dérisoire, renvoie directement à la fuite vertigineuse de

Richard Widmark dans *Les Forbans de la nuit...* Mêmes personnages fantomatiques, étrangers à ce qui les entoure, prisonniers de leurs rêves, même angoisse métaphysique. » De son côté, Patrick Raynal, directeur de l'authentique collection « Série noire », estimera : « C'est le film le plus noir du cinéma français, et peut-être du cinéma tout court ! »

Cinq nominations aux César : meilleur rôle (Dewaere), meilleur second rôle masculin (Blier), meilleur second rôle féminin (Boyer), meilleur scénario (Corneau, Perec) et meilleur montage (Thierry Derocles). Il ne récolte pourtant aucune statuette.

Sur le plan du box-office, comme le craignait Corneau, le film ne peut faire des miracles. Toutefois, avec 890 000 entrées, il dépasse largement les pronostics les plus optimistes.

Le cinéma policier français démontre qu'il n'a plus rien à envier à son cousin américain. Du *Clan des Siciliens* à *Série noire*, les réalisateurs ont su assimiler les leçons, les adapter aux normes hexagonales. Le polar français n'a pas besoin des autres pour exister. Il a fonctionné pendant dix années, s'est régénéré, a couvert de nouveaux domaines, osé bien des styles, conquis de nouveaux publics, enchanté les anciens.

Par sa vigueur, ses audaces, son culot, il va influencer des générations de cinéastes.

CONTRE-OFFENSIVE

Après un léger essoufflement à la fin des années 1970, le cinéma policier français reprendra du poil de la bête dès le début des années 1980, continuant d'explorer des genres disparates.

Le film d'action comptera toujours Delon et Belmondo parmi ses principaux zélateurs : *Trois hommes à abattre*, *Le Professionnel*, *Pour la peau d'un flic*, *Le Marginal*, *Le Battant*, *Parole de flic...* Alain Corneau concrétisera sa passion pour les histoires fortes avec *Le Choix des armes*. Yves Boisset continuera d'explorer des zones d'ombre en s'inspirant de faits divers authentiques (*La Femme flic*) et ne sera désormais plus seul, *Le Bar du téléphone* de Claude Barrois racontera le « massacre de la Saint-Gérard » qui ensanglanta Marseille en 1978. Le polar continuera de sortir des schémas classiques grâce à Bertrand Tavernier, qui l'amènera jusqu'en Afrique (*Coup de torchon*), grâce aussi à des cinéastes considérés comme des « auteurs » qui reviendront au genre après l'avoir longtemps délaissé : Michel Deville (*Eaux profondes*), François Truffaut (*Vivement dimanche*), pendant que Claude Chabrol continuera sur sa lancée (*Poulet au vinaigre*) et que Claude Berri viendra apporter son obole (*Tchao Pantin*). Jusqu'à Michel Audiard qui osera se montrer plus sombre et plus cynique à travers un quadriptyque de légende : *Pile ou face*, *Garde à vue*, *Mortelle randonnée*, *On ne meurt que deux fois*, épaulé par Robert Enrico, Claude Miller et Jacques Deray. De jeunes cinéastes offriront un éclairage nouveau tel Jean-Jacques Beineix avec *Diva*. Les grands casses eux-mêmes auront leur fleuron, brandi notamment par Patrice Leconte avec *Les Spécialistes* qui frappe un grand coup. Et Alexandre Arcady viendra chatouiller *Le Parrain* avec son *Grand Pardon*.

Oui, les années 1980 apparaîtront comme le prolongement auréolé de tout ce qui a été entamé au cours de la décennie précédente, prolongeant des pistes ouvertes. Et le public sera au rendez-vous. 1983 apparaîtra comme une sorte d'apothéose, alignant des titres aussi flamboyants que différents : *Le Marginal*, *L'Été meurtrier*, *J'ai épousé une ombre*, *Rue Barbare*, *Le Battant*, *La Crime*, *Mortelle randonnée*, *Tchao Pantin*, *Vivement dimanche*, *La Lune dans le caniveau...* Plus étonnant – mais pas tant que ça –, la reconnaissance

quasi « officielle » d'un genre longtemps sous-considéré. En 1983, *La Balance* de Bob Swaim obtiendra le César du meilleur film. Deux ans plus tard, *Les Ripoux* de Claude Zidi réussira le même exploit. Car l'humour se mêlera au polar grâce à Zidi (*Inspecteur la Bavure*, *Les Ripoux...*) mais aussi à Francis Veber (*La Chèvre*, *Les Fugitifs...*).

En réalité, toutes ces œuvres seront regroupées dans la première moitié de la décennie. Car l'année 1986 marquera une fin brutale. Le parcours de Jean-Paul Belmondo sera symptomatique du rude contrecoup que subira le polar français. Il démarrera sur les chapeaux de roue avec *Le Professionnel* (1981) de Georges Lautner, dont le succès dépassera celui du *Clan des Siciliens*. Il confirmera son impact avec *Le Marginal* (1983) de Jacques Deray, qui lui aussi atteindra les sommets. Mais *Hold-up* (1985) d'Alexandre Arcady marquera un net déclin, faisant moitié moins d'entrées que ses prédécesseurs. Et *Le Solitaire* (1987) de Deray signifiera un arrêt brutal pour ne pas dire un désaveu total. « Le polar de trop », comme le dira le réalisateur.

Effectivement, il y aura trop de polars. Et de moins en moins de bonne qualité. Le genre ne parviendra pas à se renouveler, ni à affronter la concurrence.

Celle-ci viendra essentiellement des États-Unis et attaquera sur deux fronts.

Au cinéma, Hollywood proposera des œuvres qui paraîtront un cran au-dessus. Sylvester Stallone (*Cobra*) et Arnold Schwarzenegger (*Commando*) démontreront qu'en matière de films d'action on peut toujours aller plus loin. Mais l'originalité viendra d'ailleurs. De films noirs plongeant dans des endroits peu fréquentés par le cinéma (*L'Année du dragon*, *Witness...*) ; d'un mélange subtil d'action et d'humour (*Le Flic de Beverly Hills*, *L'Arme fatale...*), d'un renouveau dans le polar nostalgique (*Les Incorruptibles*)... Les Américains s'offriront même le luxe de faire côtoyer polar et science-fiction avec le magistral *Blade Runner*.

À la télévision, l'offensive sera tout aussi puissante si ce n'est plus. D'autant que le média se développera à une vitesse sidérante. Aux trois chaînes nationales viendront s'ajouter d'autres (Canal + en 1984, la 5 et M6 en 1986), voire beaucoup d'autres (avec le satellite). Or, comme en Amérique, ces chaînes se nourriront d'enquêtes policières. Bien sûr, le genre existait déjà dans les lucarnes avec des séries comme *Les Incorruptibles*, *Mission impossible*, *Amicalement vôtre*, *L'Homme de fer*, *Mannix*, *Les Rues de San Francisco*, *Kojak*... mais il n'avait pas trop blessé le cinéma policier français. Dans les années 1980, le tir groupé fera des dégâts, *Starsky et Hutch*

(qui confirmera un succès entamé en 1978), *Magnum*, *Deux flics à Miami*, *Rick Hunter*... réussiront à retenir les téléspectateurs et à assouvir leur soif d'aventures policières. La France ne parvenant pas à contre-attaquer sur grand écran, cela aboutira, le 26 octobre 1989, à la venue de *Navarro* qui, faisant suite à *Commissaire Moulin* (apparu en 1976), imposera les enquêtes à la française...

Le cinéma policier français aura du mal à s'en relever. En réalité, il subit le même sort que le western aux États-Unis, disparaissant pratiquement des salles obscures pour éclairer les téléviseurs avec des intrigues amoindries.

« Et n'oubliez jamais : tous coupables.

– Même les policiers ?

– Tous les hommes, monsieur Mattei. » (*Le Cercle rouge*.)

BOX-OFFICE

Le cinéma policier reste l'un des genres favoris des Français. En 1970, un sondage émanant du CNC (Centre national du cinéma) révèle que 78 % des spectateurs aiment la comédie et 73 % les films policiers. Chiffres impressionnants mais qui ne correspondent pas tout à fait aux mouvements de foule dans les salles. En effet, le polar champion de la décennie (*Le Clan des Siciliens*) se classe derrière les comédies les plus populaires : *Les Aventures de Rabbi Jacob*, *L'Aile ou la Cuisse*, *Les Bidasses en folie*, *La Folie des grandeurs*, *Les Fous du stade*, *La Cage aux folles*, *Le Gendarme et les extraterrestres*... Il se classe aussi derrière les dessins animés des studios Disney et derrière certaines grosses productions américaines comme *La Tour infernale*, *Les Dents de la mer* et... *La Guerre des étoiles* !

N'en demeure pas moins que le polar passionne parce qu'il touche du doigt une certaine quotidienneté. Dans la plupart des cas, ce qui y est montré se passe dans des univers connus, référencés. Il offre aussi une autre manière d'analyser le monde moderne. Et surtout des intrigues bien ficelées, des histoires dites à suspense. Avec un peu d'action en prime.

Près de 75 films au-dessus des 500 000 entrées constituent une preuve de la vigueur du genre. Pour l'heure – c'est-à-dire pour dix ans –, il affiche bon moral et bonne santé, rencontrant l'agrément de la critique et des récompenses officielles (César, prix Louis-Delluc, etc.).

Première constatation ; si aveuglante qu'elle en paraît incroyable : le star system marche à fond dans les années 1970. Les quinze premières places au box-office sont trustées par quatre acteurs appréciés du public : Alain Delon (six films), Jean-Paul Belmondo (cinq), Jean Gabin et Lino Ventura (trois chacun). Avec eux, le spectateur est assuré d'une certaine « qualité française ». Leurs personnages seront forcément hors du commun et ne se laisseront pas faire, qu'ils soient du bon ou du mauvais côté de la loi.

Dans cette optique, Ventura est surtout accepté en tant que flic. Lorsqu'il est voleur (*La Bonne Année*), il fait moins d'entrées. Un flic opiniâtre, qui ne lâche jamais le morceau et va, dans la mesure du possible, au bout de son enquête, quitte à bousculer habitudes et idées reçues. Mais, surtout, un flic

honnête. Scrupuleusement honnête. Ce qui correspond en plein à l'image de marque du comédien, homme intègre toujours prêt à défendre certaines valeurs morales. De plus, le flic à la Ventura n'agit pas seul et accepte de s'entourer d'un homme (Patrick Dewaere) ou d'une femme (Marlène Jobert) qui n'ont rien de béni-oui-oui. Ventura, c'est le flic tel qu'il devrait être dans tous les commissariats de France et de Navarre. Avec lui, les citoyens se sentiraient en sécurité.

Delon, lui, est plus apprécié comme hors-la-loi que comme officier de paix. Sur ses six films du Top 15, il n'est qu'une fois inspecteur (*Flic Story*). Ici aussi, cela correspond à une certaine image de marque. Delon est le rebelle – toutes proportions gardées – du cinéma français, le chien fou. Un rebelle romantique et généreux mais un rebelle quand même. Si, de surcroît, il décède de mort violente (*Le Clan des Siciliens*, *Le Cercle rouge*, *La Veuve Couderc*), ça n'en est que mieux. Rebelle tragique.

Belmondo pour sa part, peut évoluer indifféremment dans tous les genres. De toute façon, ses héros, qu'ils soient assermentés ou non, appartiennent à la même famille : indépendants, gouailleurs, décontractés, un brin provocateurs non pour des raisons profondes, simplement parce qu'ils veulent qu'on leur foute la paix. Capables, dans les deux camps, d'exploits spectaculaires qui en font des personnages hors norme. Un flic qui utilise des méthodes musclées, un voyou qui a l'absolution du public.

Quant à Gabin, du moment qu'il joue les patriarches, les spectateurs sont ravis. Pas toujours parce que *L'Affaire Dominici* n'atteint pas les sommets. Un patriarche humain, quoique dur, qui semble un renvoi à la propre vie de l'acteur, monsieur bougon dont on sait qu'il cache un cœur d'or. Seule exception, *Deux hommes dans la ville*, où il devient un homme solitaire menant un combat qu'il ne gagnera pas.

Deuxième constatation : le star system ne fonctionne pas toujours. Le public a beau apprécier ses comédiens favoris, il ne va pas se précipiter au moindre film (d'autant que Delon tourne beaucoup). Seul Belmondo ne connaît pas l'échec. Quoi qu'il fasse, dans le domaine du polar, il est assuré d'expédier son film au-delà de la barre des 1,5 million d'entrées, constance remarquable. Ses confrères n'ont pas sa chance ni son aura. Delon essuie de sévères déconvenues (*Armaguedon*, *Comme un boomerang*) et, ce qui paraît plus étonnant, Gabin aussi (*Le Tueur*). Ventura itou, mais dans une moindre mesure, avec *L'Homme en colère*. On notera que dans ces films – hormis *Le*

Tueur –, les vedettes n'y jouent ni des flics ni des bandits *stricto sensu*. Même Yves Montand (qui ne figure pas dans le Top 15) connaît un cinglant revers avec *Le Fils*.

Ce quatuor s'inscrit hors concours durant toutes les années 1970 parce que hors réalité. Presque quatre icônes. Peu représentatives de la réalité. En dépit de leur talent, de leur notoriété, ces quatre ne peuvent être considérés comme les reflets de Français plus ou moins moyens. Les vrais portraits fidèles sont à rechercher du côté de Jean-Louis Trintignant, Michel Piccoli et Michel Bouquet. Un peu aussi Yves Montand. Ils jouent des êtres tourmentés donc moins héroïques et plus proches du commun des mortels.

Ce qui correspond à une attente du public. Trintignant, aidé par Lelouch, réussit à faire passer de la fantaisie dans un emploi de malfaisant (*Le Voyou*). Pourtant il convainc moins dans d'autres emplois de semi-bandit (*La Course du lièvre à travers les champs*, *Un homme est mort*).

Piccoli apporte une crédibilité qui propulse *Max et les ferrailleurs* (16^e au box-office) mais, dès qu'il se livre à une certaine exubérance (*Le Trio infernal*, *René la Canne*), le public décroche.

Ces comédiens ne peuvent ni prétendre ni espérer atteindre les chiffres réguliers des « stars » mais leurs prestations n'en sont pas moins intéressantes.

Question genre, ce sont les voleurs qui tiennent le haut du pavé : trois œuvres parmi les cinq plus gros succès ! Un casse bien préparé rapporte. Mais pas systématiquement : voir *Les Égouts du paradis*.

Comme toujours, un survol de dix ans de box-office provoque des surprises. D'abord *Le Passager de la pluie*. Numéro deux. Le charme de Marlène Jobert lui doit beaucoup mais surtout la présence de Charles Bronson, seul capable de rivaliser avec le quatuor précité. D'où la volonté de nombreux cinéastes français de l'engager. En vain. Autre surprise : *La Guerre des polices*. Sujet porteur, certes, mais servi par deux comédiens plus habitués aux seconds rôles (Claude Brasseur et Claude Rich), que, de plus, on n'attendait pas forcément dans des personnages aussi durs. À nouveau Marlène Jobert apporte l'indispensable touche de féminité ; la plus prolifique des actrices françaises en matière de polars (et la seule à avoir deux films dans le Top 15) puisqu'on la retrouve dans *Dernier domicile connu*, *Le Secret*, *Folle à tuer*, *À nous deux*.

Pour le reste, les films ouvertement polémistes – voire politiques – ne sont pas ceux qui attirent le plus de monde. *Le Juge Fayard* et *L'Attentat* s'en sortent plus que bien mais aucun autre ne franchit la barre des 1,4 million. *Les Aveux les plus doux*, pamphlet au vitriol contre les violences policières, n'intéresse presque personne (183 000 entrées). Et Chabrol et Mocky, cinéastes féconds et provocateurs, doivent se contenter au mieux de demi-succès.

BOX-OFFICE FRANCE

Le Clan des Siciliens 4 821 585
Le Passager de la pluie 4 763 849
Borsalino 4 710 381
Le Casse 4 410 120
Le Cercle rouge 4 339 821
Flic ou voyou 3 950 691
Peur sur la ville 3 948 746
Le Voyou 2 431 305
Deux hommes dans la ville 2 454 112
Dernier domicile connu 2 241 100
La Horse 2 113 540
La Veuve Couderc 2 008 203
La Scoumoune 1 975 895
Flic Story 1 970 875
Adieu poulet 1 945 659
Max et les ferrailleurs 1 903 243
Traitement de choc 1 857 540
Mort d'un pourri 1 854 317
I... comme Icare 1 829 820
La Guerre des polices 1 792 679
Tendre poulet 1 790 827
Le Gitan 1 788 111
Le Corps de mon ennemi 1 771 161
Le Juge Fayard 1 758 456
Borsalino and Co 1 698 380
L'Alpagueur 1 533 183
Police Python 357 1 464 582
Un flic 1 463 903
Les Seins de glace 1 462 693
Dupont Lajoie 1 454 541
L'Attentat 1 424 436

La Bonne Année 1 373 322
L’Affaire Dominici 1 359 946
La Menace 1 346 966
Un condé 1 328 785
Sans mobile apparent 1 290 572
L’Agression 1 227 990
Le Gang 1 190 355
Sept morts sur ordonnance 1 151 594
Le Boucher 1 148 554
Les Assassins de l’ordre 1 142 534
Comptes à rebours 1 125 489
Le Chat et la Souris 1 110 812
La Course du lièvre à travers les champs 1 077 246
Violette Nozière 1 074 507
Stavisky 1 017 182
Les Granges brûlées 991 624
L’Horloger de Saint-Paul 986 521
L’Homme en colère 924 340
Le Tueur 910 500
Série noire 890 578
Le Secret 866 952
Les Égouts du paradis 851 009
Le Fils 830 931
Les Noces rouges 829 232
Le Saut de l’ange 821 621
Comme un boomerang 787 208
La Part des lions 768 707
Armagedon 718 098
La Décade prodigieuse 710 067
À nous deux 686 038
Solo 663 855
Il faut vivre dangereusement 629 088
Le Trio infernal 621 789
Trois milliards sans ascenseur 618 956
Un homme est mort 585 968
Folle à tuer 582 222
Les Caïds 572 730

Les Innocents aux mains sales 553 910
La Chair de l'orchidée 552 107
René la Canne 534 714
Dites-lui que je l'aime 531 770
Nada 517 725
Plus ça va, moins ça va 512 297
Le Point de mire 436 488
La Main à couper 394 004
Le Complot 387 689
Les Passagers 366 027
Cran d'arrêt 347 809
Les Hommes 329 716
Le Protecteur 276 478
Le Témoin 271 449
Le Gang des otages 271 000
Un linceul n'a pas de poches 249 022
Sans sommation 237 969
Les Suspects 234 552
Un officier de police sans importance 232 000
Le Mataf 195 835
Les Aveux les plus doux 183 311
La Traque 174 577
L'Ibis rouge 146 863
La Faille 131 470
Les Chiens 374 702

Bibliographie

Les documents les plus importants pour qui s'intéresse au cinéma policier français sont ceux nés sous la plume de François Guérif, qui n'a cessé de défendre, explorer, étudier, critiquer ce genre avec une rare clairvoyance. Son *Cinéma policier français* (Artefact, 1981) restera à jamais une référence.

Philippe Barbier et Jacques Moreau, *Gabin*, PAC, 1983

Yves Boisset, *La vie est un choix*, Plon, 2011

Marcel Carné, *Ma vie à belles dents*, L'Archipel, 1996

Claude Chabrol (conversations avec François Guérif), *Un jardin bien à moi*, Denoël, 1999

Alain Corneau, *Projection privée*, Robert Laffont, 2007

Jacques Deray, *J'ai connu une belle époque*, Christian Pirot, 2003

Jean-Luc Douin, *Bertrand Tavernier*, Ramsay, 1997

Jean-Luc Douin, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, PUF, 1998

Christian Dureau, *Patrick Dewaere*, PAC, 1985

José Giovanni, *Mes grandes gueules*, Fayard, 2002

Jean-Jacques Jelot-Blanc et Henri-Jacques Huet, *Bourvil*, Stock, 1990

Rémy Julienne, *Silence on casse*, Flammarion, 1978

Jacques Lorcey, *Bourvil*, PAC, 1981

Dominique Maillet, *Philippe Noiret*, Henri Veyrier, 1978

Florence Moncorgé-Gabin, *Quitte à avoir un père, autant qu'il s'appelle Gabin...*, Le Cherche Midi, 2003

Rui Nogueira, *Le Cinéma selon Melville*, Seghers, 1973

Philippe Noiret, *Mémoires cavalières*, Robert Laffont, 2007

Michel Piccoli, *Dialogues égoïstes*, Olivier Orban, 1976

Claude Pinoteau, *Merci la vie !*, Le Cherche Midi, 2005

Jean-Claude Raspiengeas, *Bertrand Tavernier*, Flammarion, 2001

Simone Signoret, *La nostalgie n'est plus ce qu'elle était*, Seuil, 1976

Jacques Zimmer, *Piccoli grandeur nature*, Nouveau Monde, 2008

L'Aurore, 17 février 1972, 15 janvier 1973, 18 janvier 1977

Cinématographe, juin 1975, février 1977, juin 1978, mai 1979, juillet 1979, novembre 1982, septembre 1984

Combat, 17 juillet 1972, 12 décembre 1972
Côte d'Azur Actualités, 19 juin 1973
Le Dauphiné libéré, 12 septembre 1980
Le Figaro Magazine, 8 décembre 1979
Le Film français, 11 mars 1977
France Soir, 29 mai 1969, 2 juillet 1974, 5 décembre 1975
Le Monde, 1^{er} novembre 2005
Le Parisien, 8 juin 1973, 16 juillet 1973
Le Pays, 17 mars 2012
Positif, février 1974
Première, novembre 1976, janvier 1977, mars 1977, janvier 1978, février 1978, mai 1978, novembre 1978, décembre 1978, mars 1979, juillet 1979, novembre 1979, décembre 1979, mars 1984, avril 1984, mai 1984, juillet 1987, mai 1991, décembre 1991, août 1993, avril 1994, novembre 1996
Le Quotidien de Paris, 25 mai 1974, 23 juillet 1976
Studio, juillet 1989, février 1998
Télérama, 7 février 1971, 15 octobre 1972
Vingtième siècle, juillet 1997