

JULIEN DUVIVIER, UN CINEASTE MALAIMABLE EN SEPT SEQUENCES.

Une certaine tendance de la critique française.

Réalisateur de films flirtant avec un nihilisme assumé, Julien Duvivier est un cinéaste connu et méconnu. Quelques films, associés plus ou moins à raison au courant du réalisme poétique, sont en effet les arbres qui cache une forêt composée de plus de soixante-dix films réalisés entre 1919 et 1967. Ces films s'intitulent bien sûr « *La Bandéra* », « *La belle équipe* », « *Pépé le Moko* », « *Un carnet de bal* » et « *La fin du jour* ». Ils sont tous réalisés en l'espace de quatre ans, entre 1935 et 1939. Ils mettent en valeur des acteurs-phares du cinéma français de l'époque, de Jean Gabin à Harry Baur, de Fernandel à Raimu, de Louis Jouvet à Charles Vanel, d'Annabella à Marie Bell, Vivianne Romance ou Robert Le Vigan. Ils ont tous comme point commun une noirceur de ton radicale fondée sur un regard désabusé porté sur la société des hommes : la légion étrangère, le Front Populaire, la casbah d'Alger, un bal idéalisé ou une maison de retraite pour comédiens, ce sont avant tout des moments et des lieux précis dont se déduisent des récits que le cinéaste aborde en entomologiste froid et scrutateur.

Si Julien Duvivier connaîtra des succès – « *Un carnet de bal* » notamment qui lancera une mode du film à sketches – beaucoup de ses films ne rencontreront pas les faveurs du public et déclencheront un rejet critique fort. On ne voit en lui qu'un faiseur, un artisan qui adapte sa mise en scène à ses sujets sans manifester de style singulier. On lui prête une misanthropie qui n'épargne personne. Son départ pour les États-Unis au début des années 1940 et son retour après la Libération seront mal perçus. « *Panique* » est en cela un film extrêmement personnel pour Duvivier dans la mesure où il témoigne de l'état d'esprit du cinéaste en 1946. Le portrait qui se dégage de la France et des Français demeure l'un des plus virulent de l'époque.

Lors de la prise de pouvoir critique par les Cahiers du Cinéma et leur cohorte de jeunes cinéastes en devenir (Truffaut, Godard, Rivette, Chabrol, Rohmer et d'autres encore), Duvivier va être rangé du côté des ténèbres c'est-à-dire de « la qualité française », ce cinéma de faiseurs, d'adaptateurs de textes littéraires issus du patrimoine, ce cinéma jugé académique et coupé des réalités de l'après-guerre et notamment des préoccupations de la jeunesse. En résumé, Julien Duvivier est sacrifié sur l'autel que les jeunes critiques de Cahiers érigent à Jean Renoir. Il est une tradition critique française qui tend à ne chanter les louanges d'un artiste qu'au prix du dénigrement d'un autre. Renoir et Duvivier avaient partagé une époque, des thématiques, parfois des techniciens, des scénaristes et, surtout, des acteurs. Il n'en fallait pas plus pour les identifier et pour, dans la même foulée, trier le bon grain de l'ivraie. Il faudra donc attendre les années 1980 pour que Patrick Brion, cinéphile et programmateur à la télévision française publique, ne batte en brèche une doxa installée en montrant inlassablement au fil des années 80 et 90 de nombreux films de Julien Duvivier dans son fameux « *Cinéma de Minuit* ». Depuis, la redécouverte de la filmographie de Julien Duvivier est à la fois épisodique et régulière. Qu'en dire aujourd'hui ? Que l'œuvre à de temps à autre vieillie en raison d'audaces formelles

quelquefois trop systématisées, que des chefs-d'œuvre demeurent, inaltérables, que la technique de certains mouvements d'appareil, de certains cadres et de certaines compositions laisse encore pantois et que le sentiment critique n'était pas infondé, du moins thématiquement : Duvivier est sans doute le plus sombre et le plus mal aimable des cinéastes français.

La preuve en images et en sept séquences emblématiques.

- 1) « *David Golder* » 1930 – usage d'un cadre fermé comme emprisonnement des personnages.



Il y a dans les films de Duvivier une vision théâtrale de la vie. Le monde y est une scène où, tous, nous tenons une place c'est-à-dire un rôle qui confère une forte dimension déterministe à la vision du monde du cinéaste. Pas d'arc narratif surprenant chez Duvivier mais un jusqu'au-boutisme saisissant car rarement de mise à l'écran. De ses débuts au théâtre de l'Odéon comme régisseur, le réalisateur conserve un goût prononcé pour ce théâtre naturaliste qu'on appelait à l'époque le « théâtre rosse » (un théâtre cru et cruel, au ton empreint de méchanceté, méprisant les conventions sociales au profit d'une vérité brutale jetée au visage des personnages¹).

Dès « *David Golder* », adapté d'un roman d'Irène Némirovsky paru en 1929, le ton est donné. La séquence de confrontation entre Golder, mourant, et son épouse, vénale, dénote une volonté de frontalité dans la description des enjeux dramatiques qui vise à produire un choc sur le spectateur. Duvivier n'aime rien tant que ce cadre que l'on referme comme un piège autour de personnages tragiquement lié l'un à l'autre. Il est le cinéaste de l'intimité violente à laquelle il convie le spectateur sans ménagement et jusqu'au malaise. Ce malaise repose en partie sur la mise en échec du processus d'identification face à des comportements d'une dureté peu commune qui n'autorise aucun automatisme dans la relation avec le film.

¹ On songe par exemple à l'œuvre d'Henry Becque ou, dans une moindre mesure, à celle d'Octave Mirbeau.

Cette cruauté n'a rien perdue de sa virulence aujourd'hui. La fragilité de la prise de son de ce cinéma des débuts du parlant renforce même étrangement la violence de l'échange entre les époux. Duvivier utilise volontiers un plan subjectif pour introduire l'épouse dans la chambre : cela confère à la séquence cette atmosphère onirique, fantastique, quasi-horrifique dont le cinéaste sera coutumier ensuite. Le travail de dissociation entre la bande-son et la bande-image est également exemplaire d'un style qui vise moins à décrire des faits qu'à synthétiser les enjeux d'une situation dramatique. La respiration pénible de David Golder se fait ainsi entendre sur un plan rapproché des mains de l'épouse en train de le dépouiller de l'argent demeuré dans sa veste. Les voix résonnent alors que les visages restent dans un premier temps hors-champ. S'ensuit alors une joute pour la domination du cadre qui ne laisse aucune place pour un sentiment autre que la haine. Le plan en plongée qui voit Golder élever lentement la main en direction de son épouse debout près de la tête du lit est exemplaire de la violence dont est capable le cinéaste : geste tout d'abord lent, il se fait inexorable et inflexible tant il n'a pas pour but la caresse mais l'emprisonnement du visage de l'autre à l'intérieur du cadre. Il s'agit de signifier combien l'une et l'autre sont enchaînés par le mariage et par une détestation qui convoque ici l'étranglement, la pulsion meurtrière. Pas de fatalité ici comme chez Marcel Carné mais un regard sans concession sur la médiocrité qui contient en germe son propre déterminisme. Chez Duvivier, les personnages sont leurs propres pantins...

- 2) « *La Bandera* » 1935 – articulation du champ et du hors-champ comme mise en place d'une esthétique du choc.



On l'aura compris, l'avènement du parlant donnera à Julien Duvivier des moyens décuplés par l'interaction du l'image et du son. Pourtant, il ne faut pas oublier combien il s'agit également d'un cinéaste visuel, venu du cinéma muet et ayant parfaitement intégré les esthétiques de l'impressionnisme français (Epstein, Gance, L'Herbier) et de l'expressionnisme Allemand (Wiene, Murnau, Lang). La séquence d'ouverture de « *La Bandéra* » est à cet égard exemplaire.

Un mouvement panoramique sur un Paris nocturne de « matte painting » nous introduit, en plongée et plan d'ensemble, tout à la fois dans une rue et dans un appartement. La pulsion scopique du spectateur est d'emblée comblée par un procédé mêlant deux distances focales distinctes en un même plan composite qui offre de la sorte la possibilité de choisir dans le plan ce que l'on souhaite voir et confère au regardeur en statut omniscient. C'est un type de plan que le cinéma d'Alfred Hitchcock popularisera dans les années 1940.

L'enchaînement de plans qui suit dépossède alors le spectateur trop confiant de sa toute puissance visuelle. Un raccord dans le mouvement permet de passer d'un plan d'ensemble à un plan rapproché en travelling d'accompagnement du couple marchant et dansant en bord de trottoir. La caméra de Duvivier est souvent mobile. Le cinéaste vise avant tout le dynamisme. De fait, cette caméra est souvent autonome, c'est-à-dire qu'elle peut se déplacer seule sans le prétexte du déplacement des personnages à l'écran. Ainsi, le travelling se poursuit-il jusqu'à un pas de porte d'où sort le protagoniste. La caméra repart alors en sens inverse jusqu'à ce que ce nouveau personnage rencontre les deux premiers. De la brève altercation entre le personnage mystérieux incarné par Jean Gabin et le couple en état d'ébriété, un élément est caché à notre regard. C'est une paralipse : un détail, laissé hors-champ, hors de vue, et que nous ne comprendrons que par la suite. Gabin sort du champ sans mot dire. S'ensuit un plan rapproché sur le personnage féminin en train de rire. Cadré à la taille, le personnage ne voit pas ce que tout spectateur averti est alors en capacité de remarquer : aux endroits où l'homme taciturne a posé ses mains un instant plus tôt – taille et poitrine – figurent deux empreintes ensanglantées. La découverte morbide, dans un moment d'inégalité cognitive entre personnage et spectateur comme les affectionne le récit policier, est ponctuée d'un regard-caméra et de la répétition d'un dialogue aussi tautologique que dramatique : « c'est du sang ! C'est du sang ! »

Tous les choix de mise en scène visent ici à impliquer un spectateur que Julien Duvivier n'a de cesse de déstabiliser : rupture de ton, rupture d'échelle de plan, mélange des genres – comédie légère et drame criminel –, adresse directe au spectateur ouvrant l'espace figuré de la diégèse sur l'espace réel de la salle. Il y a là une esthétique encore emprunte de celle du muet dans ses aspects les plus expressionnistes et qui intègre admirablement le contrepoint sonore d'une chanson populaire joyeuse – « *Sous les ponts de Paris* » interprétée par Georgette – lors d'une scène parfaitement tragique au final. Le choix de faire jouer les signifiants à sa disposition les uns contre les autres restera une marque de fabrique d'un cinéaste toujours soucieux de son spectateur, non pour le séduire mais bien pour le bousculer. Cette manière de produire des dissonances ne fonctionne que sur la base d'une absolue maîtrise de l'espace filmique, cohérente et fluide articulation du champ et du hors-champ, de ce qui est montré et de ce qui ne l'est pas.

3) « *La belle équipe* » 1936 – les gros plans, étapes d'un parcours de la misogynie à la misanthropie.



La franchise du ton agressif du cinéaste se trouve naturellement traduite dans sa mise en scène par le recours à des plans frontaux qui oblige le spectateur à faire face aux protagonistes. Le final tant débattu de « *La belle équipe* » est à cet égard emblématique

dans la mesure où le gros plan vient encore amplifier la manière dont le cinéaste organise le flirt poussé entre espace diégétique et espace réel, entre l'écran et la salle. Le film est considéré comme le plus représentatif, en 1936, des aspirations du Front Populaire. Pourtant, loin de la propagande humaniste d'un Jean Renoir dans un film produit par le PCF comme « La vie est à nous » réalisé cette même année, « La belle équipe » préfigure davantage un certain nombre de motifs du film noir américain jusque dans son pessimisme le plus total.

Vivianne Romance, que l'on retrouve dans « *Panique* », incarne ici une première itération de la femme fatale telle qu'Hollywood la construira et l'affinera à partir du « *Faucon Maltais* » que John Huston réalisera en 1941. Vénale, sans foi ni loi, cette typologie de personnage ne recule devant rien pour arriver à ses fins : s'approprier l'argent de son mari – l'influénçable Charles Vanel – et, pour cela, détruire la belle amitié qui soudait tout un groupe d'ouvriers ayant gagné à la Loterie Nationale. Une femme manipulatrice, deux hommes manipulés et une grosse somme d'argent, on reconnaît-là des éléments scénaristiques qui s'apprêtent à faire leurs preuves outre-Atlantique. « *Les classiques français du réalisme poétique* – écrit Armand Cauliez – *ont souvent intégré le crime, l'enquête et le châtement à un univers à la fois inquiétant et fascinant, dont les créatures agressives mais ferventes, sont en proie à la difficulté d'être.* »²

Là où Renoir, avec « *Le crime de Monsieur Lange* » utilise le fait divers pour dénoncer les pratiques illégales du patronat et accompagner la montée en puissance du Front Populaire bientôt victorieux aux élections, Duvivier scelle le destin d'une possible émancipation de la classe ouvrière en ciblant par un style visuel tout à la fois ample et précis le dérèglement dont l'être humain est à ses yeux porteur au-delà ou en-deçà des idéologies... Le parti-pris est peu aimable au point que la production réclamera au cinéaste et à son scénariste Charles Spaak une autre fin, plus optimiste. De nouveau, le cadre se resserre au fil de la séquence comme un piège dont on ne sort pas indemne. Pour cette raison, le cinéaste excelle dans les scènes d'intérieur où le découpage de l'espace et le caractère dramatique de la situation ne font à ses yeux qu'un. Il y a chez Duvivier une « *jubilation sauvage* », selon le mot de Jacques Lourcelles, à portraiturer « *un petit groupe d'êtres retirés du monde des vivants et déjà passés du côté de la mort* »³. L'expression de la pulsion morbide aura été l'une des grandes affaires du réalisateur au-delà des différentes matières premières scénaristiques qu'il aura traité en surface. Le hors-champ radical qu'impose le choix du très gros plan sur le regard de Jean Gabin au moment du meurtre, gros plan sur lequel résonne le coup de feu, témoigne d'un désir de fixer l'humanité jusque dans son délire, son fantasme le plus noir. C'est peut-être là le point où Duvivier et Zola se rejoignent : dans l'analyse d'une humanité pathologiquement inapte à la vie et, peut-être, la haïssant viscéralement. Une fois de plus, le spectateur est pris à parti par une proximité et des regards l'impliquant plus que de raison...

² Armand Cauliez, « *Le film criminel, le film policier* », collection 7^{ème} Art, éditions Cerf, Paris, 1956, p.37.

³ Jacques Lourcelles, « *Dictionnaire du cinéma* », éditions Robert Laffont, Paris, 1992, p.124-125.

- 4) « *La fin du jour* » 1939 – mouvements d'appareil : un cinéma descriptif comme théâtre de la cruauté.



Il s'agit-là du film de tous les excès psychologiques en dépit d'un sujet en apparence moins dramatique que nombre d'autres films du réalisateur : la description d'une maison de retraite pour comédiens. En effet, il y a un mélange d'empathie et de cruauté dans la manière dont Julien Duvivier va utiliser dans plusieurs séquences panoramiques et travellings pour traquer, sur les visages, les réactions des pensionnaires face aux aléas du quotidien. Les comédiennes recluses, âgées, ont toutes été éprises de Saint-Clair, qu'interprète Louis Jouvet. Afin de conserver un peu de sa superbe, celui-ci s'envoie à lui-même des lettres d'amour afin d'attirer l'attention de ses anciennes conquêtes. Si les corps sont flétris par le temps, les regards sont aussi inquiets qu'on peut l'être à vingt ans. « *Ce serait sans doute insupportable d'émotion s'il n'y avait aussi cette cruauté inhérente à un métier difficile où, faute de jouer la comédie assez souvent, on doit se la jouer à soi-même, au risque de blesser les autres ou de se détruire* », écrit Paul Vecchiali⁴.

« *Il y a des lettres pour ceux qui s'en sont envoyés* » déclare abruptement Madame Tusini interprété par la vitupérante Sylvie. Pourtant, alors que la supercherie de Saint-Clair est éventée, que toutes comprennent que la lettre qu'il vient de recevoir est ancienne, celle qui l'a écrite voici des années est présente et aime encore l'histrion cabotin. Le vrai est ainsi un moment du faux. Le pathétisme de la situation est alors à son comble et la densité émotionnelle distillé par le film se voit soulignée, comme enluminée par les mouvements d'appareils d'un cinéaste qui n'est jamais plus empathique que dans la description de la cruauté. Pour preuve, ce travelling circulaire singulièrement dynamique qui accompagne la colère de Tusini face à Saint-Clair : dans un premier temps le mouvement d'appareil dévoile le cabotin faisant mine de s'arrêter pour partager illusoirement le cadre avec son antagoniste puis le déplacement de la caméra s'accélère pour accompagner les deux protagonistes jusqu'au miroir qui dédouble alors le cadre, cristallise la figuration du temps au son d'un terrible « *non, mais regardez-vous !* ».

Le dialogue, comme dans « *Panique* », est avant tout une émanation du corps, son prolongement tout aussi violent qu'un coup porté. A cette unité organique entre le son et l'image s'ajoute l'osmose scénographique avec laquelle la caméra précède ou suit chaque geste, chaque parole. Le monde de « *La fin du jour* » est un monde de perpétuelle mise en scène, des unes par les autres, de soi-même. Il y a là une société du spectacle présentée dans une sorte de phase terminale que n'aurait pas reniée Guy Debord. Du spectacle comme maladie dont souffre une humanité égoïste, intransigente, obsédée par elle-

⁴ Paul Vecchiali, « *L'encyclopédie – cinéastes « français » des années 1930 et leur œuvre – tome I* », éditions de l'œil, Montreuil, 2010, p.533.

même. Il y a, dans la manière étrangement passionnée dont Julien Duvivier scrute ses personnages, un paradoxal recul qui portait moins des êtres qu'un lieu étrange, polymorphe, qui, ici, prend l'apparence d'une maison de retraite mais qui ailleurs était une caserne ou une auberge. Ce lieu, c'est celui où nous nous abandonnons dans la promiscuité à tous nos penchants destructeurs. Car peu importe où l'on se trouve, on y rencontre toujours cette même chose qui ne souffre ni ambiguïté ni trouble d'aucune sorte : la rencontre entre quatre murs des sentiments les plus vils et de l'émotion la plus intense.

5) « *Panique* » 1946 – l'échelle des plans comme problématisation de l'identification au cinéma.



Sur le thème de « personne n'aime personne », « *Panique* » vient prolonger « *La fin du jour* ». L'amour n'est ici qu'un énième moyen de contamination du mal.

La constante recherche technique aura été l'un des rouages forts de la puissance du cinéma de Duvivier. Ainsi, au début de « *Panique* » le réalisateur anticipe-t-il sur une esthétique qui n'aboutira qu'un quart de siècle plus tard en utilisant audacieusement le zoom, dit aussi travelling optique pour marquer en une sorte de symétrie inversée l'effet recherché par le photographe amateur Hire à la vue de la misère humaine portée à son paroxysme. Pour saisir l'attitude peu amène de son protagoniste, le cinéaste le fait brusquement entrer dans le champ alors que nous observons la lutte d'un clochard et d'un chien qui convoitent le contenu de la même poubelle. Duvivier zoome alors sur Hire, contrebalançant ainsi un effet optique que le personnage adapte sans doute de son côté à son propre sujet. Il y a, dans ce mouvement ostensible qui fait office de contrepoint à un mouvement invisible – le zoom sur le clochard –, une double lucidité – celle du personnage sur le monde qui l'entoure et celle du réalisateur sur son personnage – qui confine à l'insoutenable.

La rupture d'échelle des plans, dont est familier le cinéaste, vient ainsi souvent souligner une rupture de tonalité dans la description, ici la caractérisation d'un personnage que rien ne rendra vraiment sympathique tout au long du film si ce n'est qu'il va être confronté à des êtres au comportement moralement plus répréhensible encore que le sien.

Il ne s'agit ainsi jamais de changer le monde dans les films de Duvivier mais de l'observer dans ses moindres et plus sordides détails, jusqu'à la nausée. De la même manière que Hire n'est pas intervenu pour sauver du meurtre Mademoiselle Noblet et s'est simplement, immoralement, contenté de photographier l'agression. C'est d'ailleurs par un corps étendu et saisi en gros plan et en travelling que nous entrons dans le film. Un corps allongé, une photographie sordide, tous les éléments solutionnant l'enquête à venir nous sont ainsi donnés dès les premiers plans.

Le zoom est en outre un moyen de déformation du réel. C'est ce à quoi « *Panique* » va se consacrer dans un élan moins réaliste et plus volontiers expressionniste que les films réalisés avant-guerre. Il y a dans le film un désir allégorique qui frôle quelquefois le fantastique. « *Panique* » propose une représentation du monde d'essence cauchemardesque et, en cela, fait figure d'accomplissement esthétique pour un cinéaste que la ressemblance intéresse infiniment moins que l'expressivité. Il y a chez Duvivier un sens de la caricature qui rappelle parfois la peinture allemande de l'entre-deux guerres telle que le Nouvelle Objectivité par exemple.

- 6) « La fête à Henriette » 1952 – le pastiche et la mise en abîme, expressions narratives et ironiques de la lucidité.



Selon L'écrivain Noël Herpe⁵, Duvivier est un cinéaste du pastiche, c'est-à-dire qui se plaît à s'installer dans des formes préétablies afin de les dynamiter de l'intérieur, de les pousser dans leurs ultimes retranchements et pour tout dire de chercher à les discréditer. Il est vrai que « *Pépé le Moko* » a souvent été perçu comme une accommodation à la France du film de gangster hollywoodien, que « *La bandéra* » se présentait comme un presque remake du « *Grand jeu* » de Jacques Feyder, que le style très reconnaissable d'Orson Welles irrigue sa version d'« *Anna Karénine* » tournée en Angleterre, etc.

On aura ainsi souvent reproché au cinéaste de ne pas croire à ce qu'il filme, de se placer en surplomb de ses personnages comme au-dessus des intrigues qui les animent. Si ces allégations ne sont pas infondées, il faudrait considérer cette posture peu humaniste comme la marque d'un cinéaste iconoclaste travaillant au cœur du paradoxe dans lequel s'installe tout spectateur lorsqu'il pénètre dans une salle de cinéma : le célèbre « je sais bien mais quand même », la position intenable car incohérente entre croyance nécessaire

⁵ Cf. « *Qui êtes-vous Julien Duvivier ?* », conférence donnée par Noël Herpe à la cinémathèque française le 18 mars 2010 : <https://www.cinematheque.fr/video/77.html>

pour être ému et incrédulité de qui ne peut ignorer qu'il est face à une simple représentation du réel. De cette critique presque systématique du spectacle que constitue la filmographie du cinéaste, force est de reconnaître qu'il ne s'en exclu pas lui-même et que « *La fête à Henriette* »⁶ constitue son autocritique à travers la joute verbale de deux scénaristes dont l'un se pique, sous couvert de réalisme, de forcer systématiquement le trait de la noirceur.

Le film se présente donc comme une seule histoire, celle d'Henriette, le jour de sa fête c'est-à-dire le 14 juillet, mais une histoire alternativement racontée de deux manières différentes : l'une comique, l'autre mélodramatique. Il s'agit d'un exercice de style extrêmement brillant où le ton léger ne cède pourtant que rarement le pas devant la coutumière et grinçante ironie du cinéaste. Il a là l'expression ultime du besoin pour l'artiste de regarder son art avec décalage. La mise en abyme offre donc à Julien Duvivier un moyen supplémentaire de mettre à bas l'innocence et la naïveté : tout en se moquant de lui-même c'est au spectateur qu'il s'attaque ici en ce qu'il est la manifestation tangible du désir du désir de croire. L'aspect pirandellien du récit permet en outre au cinéaste de pasticher avec verve et virulence, à l'aide du scénariste Henri Jeanson, le mélodrame, le film noir, le film expressionniste, la comédie romantique dont chaque poncif est brillamment déconstruit.

Le film ne constitue en aucun cas pour Julien Duvivier une sorte de mea culpa. Au contraire, il s'agit d'une manière particulièrement retorse pour le cinéaste de se renouveler tout en poursuivant drastiquement sa critique sociale à laquelle il ajoute ici non sans causticité le monde du cinéma.

7) « *Voici le temps des assassins* » 1956 – un cinéma « sonore » entre réalisme et fantastique comme mode de représentation délirant.



Il s'agit-là du chant du cygne de la veine naturaliste du réalisateur qui bascule de manière sidérante dans les registres du fantastique et de l'horreur préfigurant des personnages que seul le Giallo italien montrera par la suite. On songe ici à la mère acariâtre du personnage de Jean Gabin qui décapite les piules avec un fouet. Quatre ans avant le « *Psycho* » d'Alfred Hitchcock, sept ans avant « *Le corps et le fouet* » de Mario Bava, Julien Duvivier fait basculer la représentation traditionnelle du monde français bourgeois d'après-guerre dans des excès graphiques saisissants. Ajoutons à cela un soupçon

⁶ Film qui connaîtra deux remakes, l'un de Richard Quine en 1964 « *Paris When It Sizzles* » – « *Deux têtes folles* » – avec Audrey Hepburn et William Holden, l'autre de Woody Allen en 2004, « *Melinda & Melinda* » avec Radha Mitchell et Will Ferrell.

d'épouvante gothique avec le meurtre perpétré par un chien et l'imagerie des « yeux sans visage » de Franju quatre ans plus tard semble toute proche.

Duvivier épuise ici le naturalisme, le porte à un point de non-retour qui confine au délire au sens purement psychiatrique du terme. Le cinéaste retrouve ainsi sa verve sonore : les claquements du fouet sur des gros plans de Germaine Kerjean – sadique en diable – ou de Danièle Delorme – sournoise et obstinée –, les grognements du chien sur le visage de Gabin, renvoie de nouveau à ces sons-émanations que le cinéaste affectionnait tant au début du cinéma parlant.

Le titre constitue à lui seul un état des lieux glaçant de la vision du monde de son auteur. « *Je crois que nous sommes comme ça depuis vingt ans, – explique le cinéaste – nous sommes au temps des assassins, nous sommes absolument entourés de monstres, et je connais moi des jeunes filles qui sont exactement pareil au personnage de Catherine.* »⁷ Ce personnage, interprété par Danielle Delorme, illustre au cœur de la misanthropie du cinéaste, sa misogynie avérée. Catherine, est, dans le film, le bras armé d'une machination sordide fomentée par sa mère, droguée et folle, dont le seul et unique but est de se venger de son ex-mari, honnête restaurateur campé par Jean Gabin. Le sujet ne prête guère à plaisir. Il s'affiche comme volontiers réactionnaire. La mise en scène de Duvivier arrache littéralement le film à tout jugement idéologique pour en faire une peinture sidérante de la rencontre explosive de l'obsession et de la pulsion.

Le réalisme psychologique est ici réduit à l'entomologie. La poésie n'est plus de mise. Pourtant le film dérape totalement du côté d'une âpreté quasi-gothique qui défigure littéralement le portrait classique de la bourgeoisie provinciale. Une authentique parade de monstres déferle ainsi dans la fiction bourgeoise. La désillusion sur l'espèce humaine est totale. L'histoire est d'une triste banalité et traitée avec une trivialité rarement démentie. « *Voici le temps des assassins* » est le film de toutes les hantises masculines : hantise des femmes (Delorme en concentré irrécupérable de femme fatale, ultime réminiscence de Vivienne Romance), hantise face à la jeunesse (incompréhension entre les générations allant irrémédiablement jusqu'à la mort), hantise face à l'avenir (une conjonction radicale des deux premières). Seules des zébrures de pures folies meurtrières, seule ou à deux, confère au film une vie aussi précieuse qu'étrange qui le fait définitivement entrer au panthéon des curiosités, des films non pas malades – tant il est réussi – mais viscéralement maladif. On a parfois le sentiment que c'est le Monsieur Hire de « *Panique* » qui a réalisé « *Voici le temps des assassins* » : l'autre y est forcément un corps étrange et étranger, une sorte de parasite définitif. Il y a là ce que Noël Herpe nomme « le naturalisme gothique ».

Oubli et redécouverte d'un cinéaste.

Mal aimable et mal aimé, Julien Duvivier n'aura jamais eu les faveurs d'une critique qui, à partir des années 1950, lui aura toujours préféré Renoir. Là où le cinéaste de « *La règle du jeu* » se désintéressait de la technique pour privilégier l'attention portée aux personnages, Duvivier était un technicien hors-pair, ce qui le desservit par fois aux yeux de

⁷ Table ronde paru dans la revue « *Arts* » n° 564 du 13 avril 1956.

l'intelligentsia. Décrié pour ses partis pris idéologiques comme formels, le réalisateur n'aura pour autant jamais vraiment disparu du paysage cinématographique français, là ou d'autres, Georges Lacombe, Maurice Tourneur, Anatole Litvak, sont à présent oubliés peu s'en faut.

A lumière des quelques exemples trop brièvement évoqué ici, on comprend aisément que plaie n'aura pas été une priorité pour un réalisateur qui confiait, au terme de sa carrière, que ses films témoignaient de sa peur. « [mes films] *illustrent un certain nombre de thèmes dont je ne puis me détacher tels que la méchanceté de la foule, la vanité de l'effort, la cruauté du destin et l'impossibilité d'échapper à celui-ci. Peut-être tout cela n'est-il que le reflet de ma peur, car j'ai toujours eu peur dans ma vie. Peur des autres, peut qu'on me croie intrigant, enfin peur tout le temps.* » Cette peur viscérale aura également été celle de l'imprévu, d'où le besoin de contrôle d'un réalisateur réputé irascible sur les plateaux, volontiers insultant envers ses acteurs et ses techniciens, détestant par-dessus tout l'improvisation et les hasards du tournage. Du point de vue de la grammaire du cinéaste, on constate dans de nombreux films un affrontement entre une loi du cadre qui souhaiterait bannir tout hors-champ et un travail sonore qui sans cesse fait pression sur l'image, la menace d'implosion. Entre ces deux éléments – cadre et son – réside la puissante tension d'une grande partie des séquences marquantes imaginées par le cinéaste et condensées ici en sept extraits. Il résulte de cet ensemble de remarques, le portrait d'un cinéaste craintif face à la vie, à son caractère inattendu et qui, en repréailles, semble avoir pris les devants grâce au cinéma en considérant l'attaque comme la meilleure défense. Les films de Julien Duvivier appartiendraient peut-être au registre du nihilisme préventif. Pour le dire autrement, Julien Duvivier est l'auteur d'un cinéma unique en France du fait de sa dimension proprement paranoïaque et dont « *Panique* » est parfaitement représentatif. Il y a dans chaque film ou presque du cinéaste une manière de magnifier la peur : celle des femmes, celle du groupe, celle de l'inconnu, celle de l'ailleurs. Mais, et c'est la grande beauté de sa filmographie, cette peur est avouée sans fards ni effets de manche. En cela, Duvivier aura été dans le même élan le cinéaste de la confession, de l'aveu des craintes et des limites d'une masculinité sans cesse menacée, y compris, surtout, par elle-même, tant elle s'avère porteuse d'un masochisme constant. Cette honnêteté fondamentale n'est pas la moindre des qualités d'un cinéma à la radicalité rare, sans doute incomplet en tant que monde autonome mais singulièrement précieux au sein du cinéma français.

Laissons à l'un des détracteurs les plus avisés de Julien Duvivier le mot de la fin. A propos de « *Voici le temps des assassins* », François Truffaut écrivait dans la revue « Arts » en 1956 : « *Voici venu le temps des surprises, celui dans lequel on peut sentir sur tous les éléments : scénario, mise en scène, jeu, photo, musique, etc. un contrôle qui est celui d'un cinéaste parvenu à une totale sûreté de lui-même, et de son métier. Le scénario de " Voici le temps des assassins "...est pratiquement irréprochable dans sa construction comme dans sa conception. Si j'étais espagnol, je dirais qu'il est " inaméliorable ". Par ailleurs il n'est pas plus malsain qu'un roman de Zola par exemple. Seul le regard d'un cinéaste, regard qui s'exprime en termes de mise en scène, décide de la valeur morale d'un film. Or le regard de Duvivier est évidemment pur, jusqu'à la naïveté ; un brave homme nous parle du mal et sa peinture, fraîche encore, est en deçà, bien sûr, de la vérité. Enfin, pour qui aime fortement le cinéma, pour qui aime retrouver dans un film amoureuxment réalisé, un plaisir identique de la part des auteurs, il n'est rien de plus grisant que cette complicité*

qui traverse l'écran, ce clin d'œil professionnel qui est ainsi adressé directement du réalisateur au consommateur. »

