

AUTOUR DU FILM NOIR

JEAN GABIN
& DANIELE DELORME

DANS UN FILM DE
JULIEN DUVIVIER

VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS

1956



UIA UNIVERSITÉ INTER-ÂGES | LUNDI 8 JANVIER 2018 | 9H-12H30 | CINÉMA LUX



VOICI LE TEMPS **DES ASSASSINS**

France | 1956 | 113 mn | 1:33 - noir et blanc. Réalisation: **Julien Duvivier**. Scénario: **Julien Duvivier, Maurice Bessy, Charles Dorat**. Adaptation et Dialogues : **Julien Duvivier, Charles Dorat, Pierre-Aristide Bréal**. Photographie : **Armand Thirard**. Musique : **Jean Wiener** - chanson « La Complainte des assassins » (**Jean Wiener-Julien Duvivier**) interprétée par **Germaine Montero**. Son : **Antoine Archainbaud**. Montage : **Marthe Poncin**. Décors: **Robert Gys**. Costumes : **Jacques Cottin**. Maquilleur : **Georges Bouban**. Directeur de Production : **Robert Bossis, Charles Borderie**. Prod. : **C.I.C.C. - Société Nouvelle Pathé Cinéma - Les Films Georges Agiman**. Distribution: **Pathé Consortium Cinéma**. Sortie : **13 avril 1956**. Interprétation : **Jean Gabin** (André Chatelin) **Danièle Delorme** (Catherine) **Lucienne Bogaert** (Gabrielle) **Gérard Blain** (Gérard) **Germaine Kerjean** (Mme Chatelin) **Gabrielle Fontan** (Mme Jules) **Jean-Paul Roussillon** (Amédée) **Alfred Goulin** (Armand) **Aimé Clariond** (Prévost) **Robert Pisani** (le Président) **Robert Manuel** (Bonacorsi) **Robert Arnoux** (Bouvier) **Michel Seldow** (le Ministre des Finances) **Liliane Bert** (Antoinette) **Gérard Fallec** (Gaston) **Roger Saget** (le président du club) **Olga Valéry** (la Duchesse) et le chien César.

André Chatelin dirige dans le quartier des Halles, à Paris, un restaurant gastronomique réputé. Seul dans la vie, il a pris en affection un orphelin, Gérard Delacroix, qui travaille la nuit pour payer ses études de médecine. Un jour, une jeune fille se présente au restaurant. Elle s'appelle Catherine : elle est la fille de Gabrielle, l'ancienne épouse de Chatelin avec laquelle il a rompu depuis longtemps. Elle arrive de Marseille où, dit-elle, sa mère est morte. Chatelin recueille Catherine. Pour le week-end, il l'emmène, avec Gérard et son chien César à Lagny, chez sa mère qui tient une guinguette au bord de la Marne. Mme Chatelin, qui a toujours détesté Gabrielle, manifeste une certaine méfiance envers Catherine qui réussit pourtant à s'installer définitivement au restaurant.

Un jour, un homme hirsute se jette sous les roues d'un autobus. L'accident a lieu près du sordide Hôtel du Charolais où Catherine rejoint une femme qui vient d'arriver. C'est sa mère, Gabrielle, bien vivante, mais flétrie, déchue par la drogue. L'homme qui s'est suicidé est un certain Armand, ancien amant de Catherine. La mère et la fille se sont mises d'accord pour exploiter Chatelin...



JULIEN DUVIVIER [1896 - 1967]

Julien Duvivier est né le 8 octobre 1896 à Lille. Après des études au collège des Jésuites, il fait d'abord du théâtre en amateur et entre au Conservatoire d'Art Dramatique de sa ville natale, puis, en raison de la guerre, rejoint Paris en octobre 1914 et s'y installe.

Sur les conseils d'un ancien camarade de classe, il débute à l'Odéon en 1916, avant de rejoindre la troupe d'André Antoine. Celui-ci, qui a abordé depuis peu la mise en scène de films, lui laisse entendre qu'il n'est pas fait pour le théâtre et l'encourage, au contraire, à se lancer dans le cinéma. En vue de suivre cette nouvelle recommandation, le jeune Duvivier décide d'interrompre aussitôt sa carrière de comédien. Il rentre alors à la Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres - créée dans la mouvance du Film d'Art et qui dépend de la compagnie de Charles Pathé - où il devient assistant réalisateur de Louis Feuillade et surtout d'André Antoine, jusqu'en 1921 (**Les travailleurs de la mer**).

Les années muettes (1919-1929) De **Haceldama** (1919), sa toute première réalisation - film de « cowboys » tourné en Corrèze pour le compte d'un moutardier bordelais - jusqu' **Au bonheur des dames** (1929), son dernier muet, Julien Duvivier signe pas moins d'une vingtaine de longs-métrages. De cette prolifique production, plus ou moins inégale, se distingue notamment **Credo ou la tragédie de Lourdes** (1923) qui inaugure une trilogie autour de la foi dont il ne tournera pas au final le dernier volet, **Jésus l'humanitaire** : un film qui, en entendant poser ici le problème de la science devant la religion est, pour le jeune cinéaste, le premier de sa carrière qu'il considère comme ambitieux. Avec **Credo**, qui s'intègre donc à ces premières années de sa filmographie au cours desquelles il se spécialise dans le mélodrame catholique (**L'agonie de Jérusalem**, **La vie miraculeuse de Thérèse Martin**, **Golgotha**..), il expose aussi par ce film, une autre foi, celle qu'il place dans le pouvoir du cinéma et son désir d'aborder par son biais les grands thèmes jadis réservés, selon lui, au livre et à la scène.

Retenons aussi : **Cœurs farouches** (1923), un drame paysan réalisé entièrement en extérieurs et intérieurs réels, en réponse aux critiques émises sur **Credo** et sa mise en scène trop théâtrale. Ce qui rappelle au passage que les cinéastes de la Nouvelle Vague ne sont pas les premiers à être sorti du studio, après avoir pourtant reproché à ceux de la « qualité française » - à laquelle ils ont affilié également Duvivier, de ne faire notamment que du cinéma dans de faux décors. Ensuite, **La Machine à refaire la vie** (1924), un montage de fragments de films qui constitue une sorte d'histoire du cinéma par le cinéma : Duvivier livre ainsi une première anthologie, « *une sorte de ciné-conférence où il présente des extraits de films censés signifier les considérables progrès techniques et esthétiques du cinéma depuis les premiers balbutiements des frères Lumière jusqu'aux plus parfaits exemples du milieu des années 20, en s'y incluant bien entendu* » (Yves Desrichard in *Julien Duvivier*, collection Ciné-Regards, BIFI/Durante, Paris, 1997). Enfin, **Poil de Carotte** (1925) et **Au Bonheur des Dames** (1929), adaptations respectives des romans de Jules Renard et d'Émile Zola, qui restent ses deux films les plus maîtrisés de cette période muette.

Les années d'or (1930-1940) Pour Duvivier, le passage au parlant, auquel il est hostile dans un premier temps, se fait avec **David Golder** (1930). En narrant le destin d'un brasseur d'affaires parti de rien qui devient immensément riche, puis impitoyable envers l'associé qui le trahit, avant d'être trahi à son tour par sa femme et sa fille pour lesquelles il n'a cessé de lutter, le cinéaste livre une de ses premières visions très pessimistes de la nature humaine dont l'apogée sera contenu dans **Voici le temps des assassins** (1956). Par ailleurs, avec **David Golder**, et alors que la plupart des cinéastes se lancent dans le théâtre filmé en studio avec le désormais 100% sonore, Duvivier, à rebours, décide d'en sortir en privilégiant à nouveau le tournage en extérieur.



Au cours de cette décennie, le réalisateur enchaîne les succès : avec force justesse, il porte à l'écran **La Tête d'un homme** (1932), l'une des toutes premières aventures du commissaire Maigret, après avoir retravaillé l'histoire originale avec l'auteur Georges Simenon en personne afin que le film soit ramené davantage à une étude psychologique qu'à une simple intrigue policière. Il remporte ensuite son premier succès populaire avec **Maria Chapdelaine** (1934) dont le tournage scelle son amitié avec, Jean Gabin qui devient son acteur fétiche et qu'il retrouve « dans la foulée » pour **Golgotha** (1935), mais surtout trois autres titres, sortis en plein réalisme poétique et qui sont devenus aujourd'hui de purs classiques : **La Bandera** (1935), **La Belle équipe** (1936) et **Pépé le Moko** (1936).

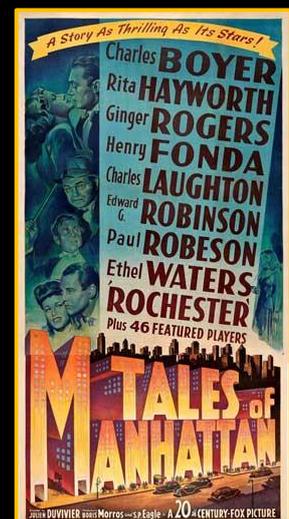
Si en 1938, Jean Gabin est en tête du box-office, Duvivier devient deux ans auparavant, l'un des chefs de file du cinéma français auprès notamment de Jean Renoir et René Clair. Et c'est avec **Un Carnet de Bal** (1937), primé au festival de Venise et via lequel il inaugure la formule du film à sketches, que sa côte devient internationale : il est en effet aussitôt sollicité par la MGM pour signer **The Great Waltz** (**Toute la ville danse**, 1937), une évocation de la vie du Johann Strauss.

Passée cette expérience sur le sol américain, Duvivier revient en France pour y signer **La fin du jour** (1938), un film cruel sur le vieillissement, l'échec et le mensonge avant d'être convié par Jean Giraudoux, commissaire général de l'Information en 1939, à signer une oeuvre patriotique. Le réalisateur tourne alors **Untel père et fils** (1940), grande fresque à travers le destin d'une famille française et qui se déroule sur trois époques-conflits (la commune, la première et le début de la Seconde Guerre mondiale). Puis, partant comme bon nombre d'autres artistes aux États-Unis (Jean Renoir, Michèle Morgan, Charles Boyer...) avant que le pays ne soit occupé par les forces allemandes, Duvivier retourne donc à Hollywood pour y poursuivre sa carrière.

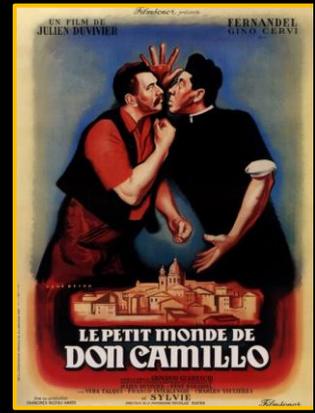
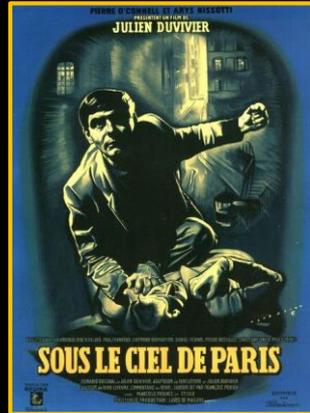
Les années d'exil (1940-1944) Dès son arrivée, on lui demande de faire quelques remaniements sur son dernier film et de procéder à quelques ajouts afin que le récit soit davantage en phase avec les événements qui se déroulent en Europe. Aussi, si **Untel père et fils** n'est projeté en France qu'après la Libération, en 1945, il sort en tant qu'oeuvre de propagande sur le sol américain sous le nom de **The Heart of The Nation**.

Mais outre ce travail de réécriture, Duvivier est sollicité pour faire un remake d'**Un Carnet de Bal** - qui devient **Lydia** (1941), film lui aussi à sketches, puis pour continuer à œuvrer dans cette dernière veine avec **Tales of Manhattan** (**Six destins**, 1942) et **Flesh and Fantasy** (**Obsessions**, 1943).

Sans véritablement trouver un épanouissement créatif, Duvivier tente de continuer à faire sa place dans le milieu hollywoodien et il enchaîne avec **The Impostor** (**L'Imposteur**, 1943), où il retrouve son comédien et ami Jean Gabin, lui aussi exilé, pour un film à la tonalité patriotique et écrite à des vues de servir ainsi la propagande française.



Les années classiques ? (1945-1957) Julien Duvivier quitte Hollywood en 1945, en emportant dans sa poche un contrat de la MGM lui donnant la possibilité de tourner encore 3 films, soit en Amérique, soit à Londres. Mais c'est sur le sol français que le cinéaste marque son retour avec l'adaptation d'un roman de Georges Simenon : **Panique** (1946). Considéré comme l'un de ses plus noirs avec **Voici le temps des assassins**, ce film, en présentant une galerie de personnages veules et médiocres et en abordant la question de l'imbécilité de la foule, apparaît comme une réponse aux attaques calomnieuses dont le cinéaste a fait les frais, dès son retour des États-Unis, de la part de l'opinion publique, celle-ci lui reprochant d'avoir trahi à sa manière son pays en le quittant durant les années de guerre.



Si au cours des années suivantes, Duvivier essuie quelques déconvenues (son impossibilité d'obtenir les droits du *Grand Meaulnes* pour l'adapter à l'écran, l'abandon du **Mariage de Loti**, projet cinématographique dans l'esprit de *Tabou* de Murnau, pour lequel il a, avant même le tournage, déjà consacré une année entière de travail, ou encore l'échec public et critique de **Marianne de Ma Jeunesse**, un de ses films dont il se disait le plus fier), il rencontre aussi un certain succès populaire avec **Le Petit monde de Don Camillo** (1952) et sa suite l'année suivante. Par ailleurs, on peut saluer également, l'inventivité narrative de certains de ses films de cette période qui tend à tordre le coup aux attaques que la Nouvelle Vague a formulé envers un cinéma dit de la qualité française, en reprochant essentiellement à ce dernier de ne proposer que des productions au traitement très académique : **Sous le ciel de Paris** (1950) est un film à sketches, aux personnages différents, mais dont le destin finit par se croiser au fil du récit et **La Fête à Henriette** (1952) possède une construction toute aussi intéressante puisque le spectateur devient le témoin d'un film qui n'est pas encore tourné. Se déroulant en une journée (un 14 juillet), au fil de laquelle deux scénaristes se retrouvent dans une auberge pour écrire une histoire, **La fête à Henriette** est un film où Duvivier fait évoluer ses personnages au gré de la fantaisie de ces deux protagonistes, écrivains, donnant donc à voir au public une « œuvre en train de se faire ». Avec **Voici le temps des assassins** (1956), tourné la même année que **L'Homme à l'imperméable**, adaptation d'un roman policier de James Hadley Chase, Duvivier plonge une nouvelle fois dans la noirceur humaine, mais cette fois-ci la plus totale. Bien que défendu par François Truffaut dans *Arts*, le film est, en grande partie, accueilli froidement, presse et spectateurs lui reprochant d'être d'un pessimisme gratuit et d'une grande misogynie.

Les années du déclin (1958-1967) Au milieu des années 50, plusieurs plumes critiques commencent à dénoncer la fadeur et le non renouvellement d'un cinéma français qui se contente de se reposer sur ses acquis en ne proposant selon eux que des films au classicisme ennuyeux. Duvivier, Claude Autant-Lara ou encore Jean Delannoy sont notamment dans la ligne de mire. Leur position devient de plus en plus difficile d'autant que depuis la toute fin des années 40, ces cinéastes se trouvent dépassés par de nouveaux comme Jean Grémillon, Jacques Becker, Henri-Georges Clouzot, Robert Bresson ou Jean Cocteau.

Julien Duvivier continue de se battre et de proposer de nouveaux projets. Mais si **Marie-Octobre** (1958) est un huis-clos plutôt bien maîtrisé, le cinéaste peine à retrouver le chemin du succès, malgré pourtant quelques films aux ambiances assez bien installées (**La Chambre ardente**, 1962 et **Chair de poule**, 1963). Usé, Julien Duvivier, trouve la mort au volant de sa voiture, terrassé par une crise cardiaque, quelques jours après le tournage de son dernier film, **Diaboliquement vôtre** (1967) avec Alain Delon. Mort précipitée vraisemblablement par ses dernières années passées à ressasser ses rancœurs de ne plus être dans l'air du temps.

Julien Duvivier vu par.... Jean Renoir, réalisateur « Si j'étais un architecte et que j'aie à édifier un palais du cinéma, je surmonterais l'entrée de cet édifice d'une statue de Duvivier. De nos jours, on parle beaucoup de technique. Duvivier n'en parlait pas mais rien de ce qui concernait l'écriture de son métier ne lui était inconnu. À mon sens, la place qu'il occupe dans le Parnasse de ceux qui ont créé le cinéma, tel que nous le connaissons, est comparable à celle qu'occupent en littérature Sully Prudhomme ou José Maria de Heredia, avec la différence que ces poètes sont des chaînons de l'histoire du livre, tandis que Duvivier est un point de départ vers une manière de raconter une histoire avec une caméra qui est à proprement parler le style contemporain.

Ce grand technicien, ce rigoriste, était un poète. Ses films ne se limitent pas à l'exposition d'un sujet, ils nous entraînent dans un monde à la fois réaliste et irréel. Ce monde n'est pas seulement le produit de son imagination. Il est aussi le résultat de son sens aigu de l'observation. Ses personnages sont vrais et pourtant, il leur arrive d'être fantastiques.

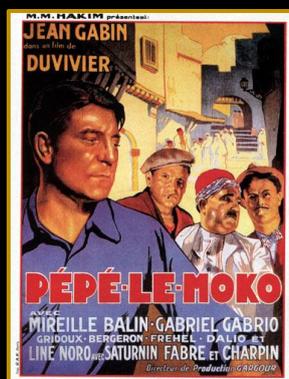
Ce maniaque de la précision était aussi un rêveur (...) pour la foule, Duvivier était bourru, maussade et ronchonnant, désagréable. Pour ses amis, c'était un tendre. Sa tendresse s'appliquait d'abord à ceux « qui faisaient bien leur métier », mais s'étendait aussi à ceux qui pouvaient avoir besoin de lui. Sa générosité cachée était immense et son dévouement à ses amis sans limite.

Je crois connaître le lien qui maintenait le contact entre son amour profond de « l'ouvrage bien fait », son don aigu de l'observation objective et ses aspirations vers un monde de poésie débridée : c'était la musique. Duvivier consacrait une partie de ses loisirs en conversations avec Beethoven, Bach ou Haendel. La fréquentation de ces maîtres lui était agréable. Il y retrouvait sans doute les éléments sur lesquels il s'appuyait dans la conception et l'exécution de ses films. Puisse son influence demeurer. Elle contribuera à conserver à notre métier la dignité professionnelle sans laquelle il n'existe pas de grande civilisation ».

Jean Renoir

Mort d'un professionnel, Le Figaro littéraire

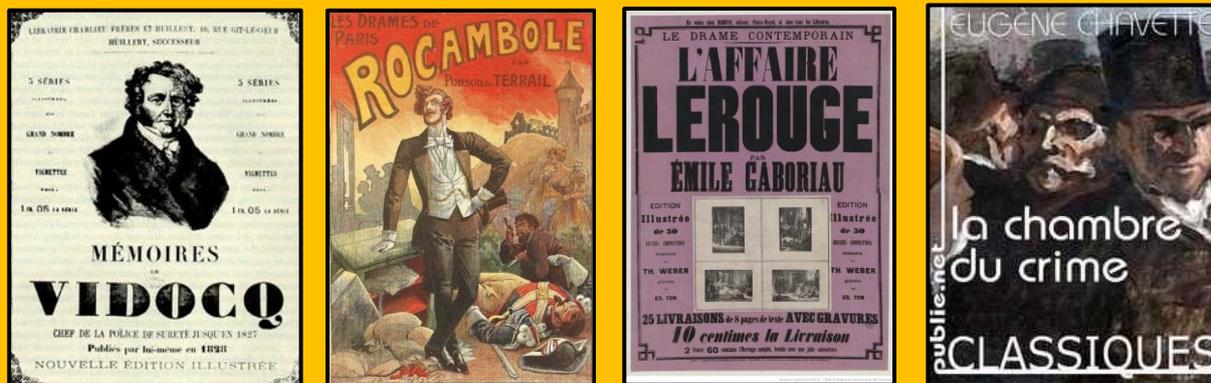
6 novembre 1967



FILMOGRAPHIE 1919 Haceldama ou le Prix du sang ▪ 1920 La Réincarnation de Serge Renaudier - film détruit accidentellement ▪ 1921 Les Roquevillard ▪ 1922 L'Ouragan sur la montagne ▪ Le Logis de l'horreur ▪ 1923 Le Reflet de Claude Mercoeur ▪ Credo ou la tragédie de Lourdes ▪ Coeurs farouches ▪ 1924 La Machine à refaire la vie ▪ L'œuvre immortelle ▪ 1925 L'Abbé Constantin ▪ Poil de Carotte ▪ 1926 L'Agonie de Jérusalem ▪ L'Homme à l'Hispano ▪ 1927 Le Mariage de Mlle Beulemans ▪ Le Mystère de la Tour Eiffel ▪ 1928 Le Tourbillon de Paris ▪ La Divine croisière ▪ 1929 La Vie miraculeuse de Thérèse Martin ▪ Maman Colibri ▪ Au bonheur des Dames ▪ 1930 David Golder ▪ 1931 Les Cinq gentlemen maudits ▪ 1932 Allo Berlin ? Ici Paris ! ▪ Poil de Carotte ▪ La Tête d'un homme ▪ 1933 Le Petit Roi ▪ Le Paquebot Tenacity ▪ 1934 Maria Chapdelaine ▪ 1935 Golgotha ▪ La Bandera ▪ Le Golem ▪ 1936 La Belle équipe ▪ L'Homme du jour ▪ Pépé le Moko ▪ 1937 Un carnet de bal ▪ 1938 The Great Waltz | Toute la ville danse ▪ La Fin du jour ▪ 1939 La Charrette fantôme ▪ 1940 Untel père et fils ▪ 1941 Lydia ▪ 1942 Tales of Manhattan | Six destins ▪ 1943 Flesh and Fantasy | Obsessions ▪ The Impostor | L'Imposteur ▪ 1946 Panique ▪ 1947 Anna Karenina | Anna Karénine ▪ 1949 Au royaume des cieux ▪ 1950 Black Jack ▪ Sous le ciel de Paris ▪ 1951 Le Petit monde de Don Camillo ▪ 1952 La Fête à Henriette ▪ Le Retour de Don Camillo ▪ 1954 L'Affaire Maurizius ▪ Marianne de ma jeunesse ▪ 1956 Voici le temps des assassins ▪ L'Homme à l'imperméable ▪ 1957 Pot-Bouille ▪ 1958 La Femme et le pantin ▪ Marie-Octobre ▪ 1959 Das Kunstseidene Madchen | La Grande vie ▪ 1960 Boulevard ▪ 1961 La Chambre ardente ▪ 1962 Le Diable et les dix commandements ▪ 1963 Chair de poule ▪ 1967 Diaboliquement vôtre.

LE ROMAN POLICIER FRANÇAIS

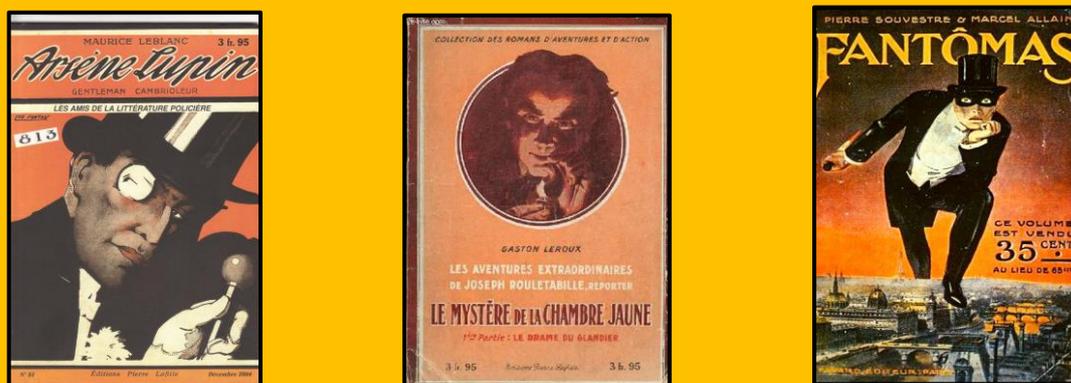
Comme pour le film noir américain, le cinéma policier français prend ses bases lui aussi dans les eaux du roman d'aventures populaire du XIXe siècle. Nombreux sont en effet les écrits qui, quelques années après l'invention des frères Lumière, vont nourrir et inspirer, par certaines de leurs composantes dramatiques et thématiques, bons nombres de productions aux intrigues pleines de mystères, d'énigmes, d'enquêtes et de rebondissements : *Les mémoires de Vidocq* (1828), *Les Mystères de Paris* (1841) d'Eugène Sue, *Ferragus* (1833) d'Honoré de Balzac, *Le Comte de Monte-Cristo* (1844) d'Alexandre Dumas, *Rocambo* (1859) de Ponson du Terrail, *Les Misérables* (1862) de Victor Hugo, *Les Habits Noirs* (1863) de Paul Féval, *L'Affaire Lerouge* (1866) d'Emile Gaboriau ou encore *La Chambre du crime* (1875) d'Eugène Chavette.



PETIT HISTORIQUE DU ROMAN POLICIER FRANÇAIS (1900-1960)

En France, la littérature dite « policière » va se développer dès le tout début du XXe siècle grâce à la plume d'écrivains inspirés – souvent pères de nombreuses figures « héroïques », défenseuses de l'ordre - et ne cesser d'évoluer, au fil des décennies, en s'enfonçant notamment vers un peu plus de noirceur, d'ambiguïté et en flirtant parfois avec l'angoisse et la terreur. Un jardin fertile, en somme, dans lequel le cinéma ne cessera d'en prélever quelques pousses pour les faire s'épanouir un peu plus sur les écrans des salles obscures.

1900-1920 LE ROMAN POLICIER FEUILLETONESQUE

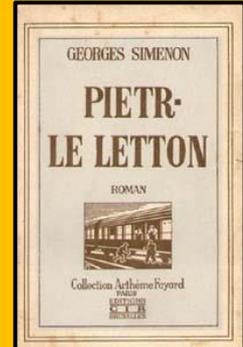
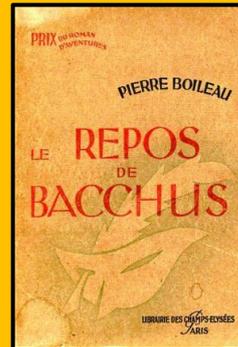
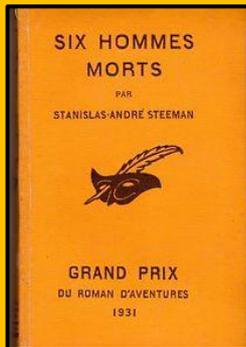


Apparaissent à cette période des personnages importants nés de l'imaginaire de Maurice Leblanc, Gaston Leroux et du tandem Pierre Souvestre/Marcel Allain : ils ont respectivement pour nom, Arsène Lupin, gentleman cambrioleur, adversaire du crime « sans style » et gratuit ; Rouletabille, reporter et détective amateur, spécialistes des énigmes insolites (qui a tué dans une chambre close ?) ; Fantômas, génie du mal dont l'ombre s'étend sur le tout Paris. Ces grandes figures caractérisent ces années où le roman policier adopte un aspect feuilletonesque, les intrigues se publient dans les journaux et magazine sur le mode du « à suivre », principe qui sera repris au cinéma avec le serial dit film à épisodes.

1920-1940 LE ROMAN D'ÉNIGME (ou ROMAN-PROBLÈME)

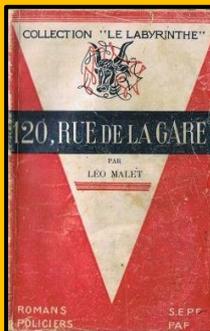
C'est la grande époque où le récit policier se définit par des intrigues où la réflexion est davantage mise en avant au détriment de l'aventure, de la pure action et de la succession de péripéties. Certes, sur ce terrain, les Anglo-saxons y excellent déjà depuis plusieurs années, mais certains auteurs français parviennent à rivaliser avec talent dans ce principe du roman-jeu, qui tient de l'exercice intellectuel avant tout.

Dans cette catégorie, nous trouvons les auteurs Stanislas-André Steeman, le créateur de Monsieur Wens avec *Six hommes morts* (1931) – personnage incarné notamment au cinéma par Pierre Fresnay dans *Le Dernier des six* et *L'Assassin habite au 21* – Pierre Véry, et son détective amateur Prosper Lepicq avec *Le Testament de Basil Crookes* (1930), Pierre Boileau avec *Le Repos de Bacchus* (1938) ou encore Georges Simenon et *Pietr-le-Letton* (1931), qui marque les débuts du Commissaire Maigret.



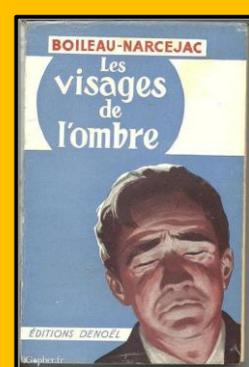
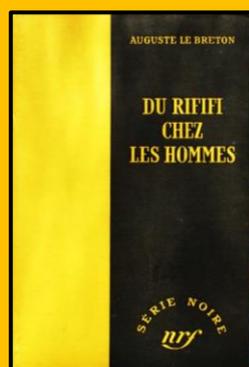
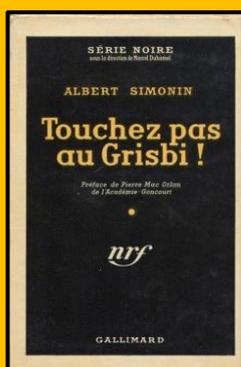
1940-1950 LE ROMAN POST-GUERRE et « À L'AMÉRICAIN »

Au cours de cette décennie, le roman policier ne manque pas d'intégrer un certain contexte dans plusieurs de ses récits, celui de la guerre et de l'Occupation : *120, rue de la gare* (1943) de Léo Malet, au-delà de donner naissance à Nestor Burma, le premier détective privé français, est une intrigue en prise directe avec l'actualité, puisque parlant de la France occupée et commençant dans un camp de prisonniers. Cette décennie est aussi celle de la désormais célèbre Série Noire, qui voit le jour en 1947, grâce à Marcel Duhamel et surtout de l'influence du roman/film noir sur la littérature policière française : Boris Vian s'en livre à un pastiche avec *J'irai cracher sur vos tombes* (1946), et une série de romans baptisés « franco-américains », des collections d'intrigues qui privilégient l'érotisme et la violence, apparaissent via notamment les éditions de La Tarente, dont les auteurs français sous contrats doivent jouer le jeu jusqu'au bout en signant avec un nom anglo-saxon.



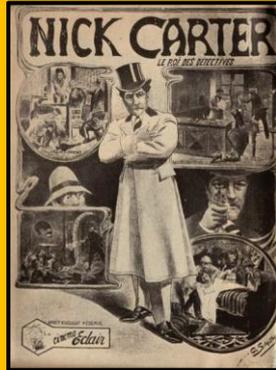
1950-1960 LE ROMAN NOIR ET LE ROMAN À ÉNIGME (ANGOISSE ET SUSPENSE)

La Série Noire prend son envol : si à ses débuts, peu d'auteurs français sont publiés, très vite le retard est rattrapé. Paraissent alors des auteurs inspirés, influencés certes par la culture roman/film noir américains, mais qui parviennent à écrire des intrigues qui ont aussi leurs propres identités : c'est Albert Simonin, avec *Touchez pas au grisbi* (1953), une introduction du truand à la française, bourgeois et retraité, via l'étude de mœurs, Auguste Le Breton et *Du Rififi chez les hommes* (1953) ou encore José Giovanni avec *le Deuxième Souffle* (1958) où est réintroduit le mythe du desperado solitaire et tragique. Enfin, ces années voient le retour du roman à énigme, grâce à Pierre Boileau et Thomas Narcejac, lesquels en écrivant les intrigues du point de vue surtout de la victime et non plus de celui qui enquête, chargent leur univers d'angoisse et de suspense.



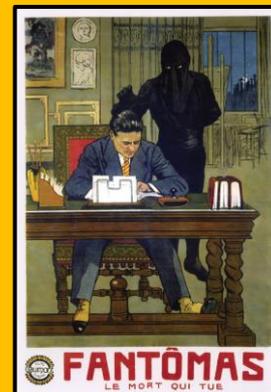
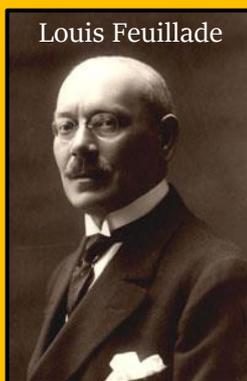
LE FILM POLICIER FRANÇAIS

Le film policier français est né au tout début du XXe siècle et s'est depuis toujours adapté aux tendances littéraires du genre évoquées justes précédemment. Si bien, il est possible de noter certaines correspondances lorsque l'on se livre à un découpage succinct d'une petite histoire du policier au cinéma.



PETIT HISTORIQUE DU FILM POLICIER FRANÇAIS (1910-1960)

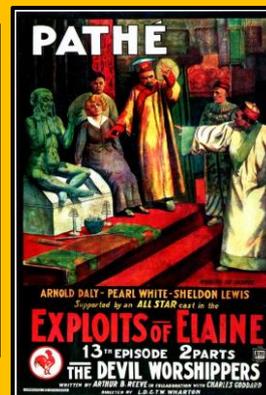
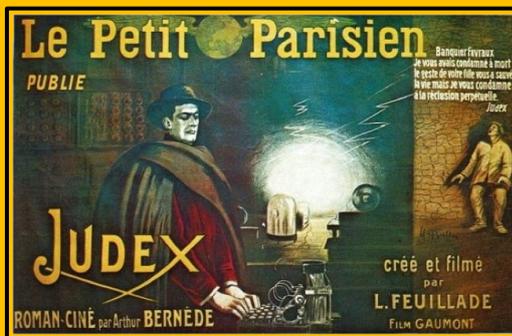
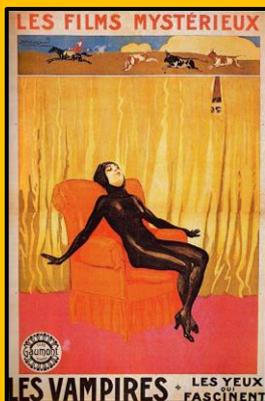
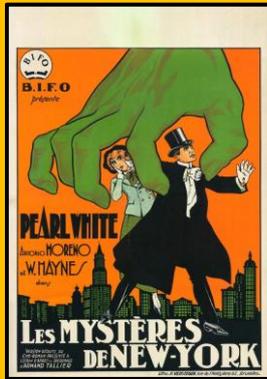
1910-1920 Les premières intrigues policières au cinéma voient le jour grâce au ciné-roman, appelé aussi sérial ou film à épisodes. Sa création est due en France à Victorin Jasset qui, dès 1908, tourne **Les aventures de Nick Carter**, une série de 6 films différents distribués dans les salles à raison d'un par mois. En s'inspirant des fascicules américains narrant les exploits du personnage, il imagine ainsi une série d'aventures cinématographiques qui forment chacun un épisode complet mais qui reprend donc aussi tous le même héros. Par cette formule, le réalisateur lance au cinéma la mode du héros feuilletonesque, que l'on retrouve symétriquement en littérature depuis plusieurs années - puisque découlant du roman populaire d'aventures du XIXe siècle (Vidocq, Rocambole etc...) - et propose ensuite dans le même esprit, cinq films dont Zigomar, personnage créé par Léon Sazie, qui devient ainsi, lui aussi, un personnage récurrent sur grand écran. Aux yeux de Jean Mitry, le principal mérite de Victorin Jasset est d'avoir été le précurseur de Louis Feuillade dans la voie du « ciné-roman » qu'il a substitué au film théâtral alors cultivé par tous.



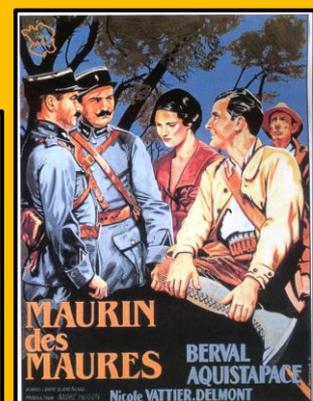
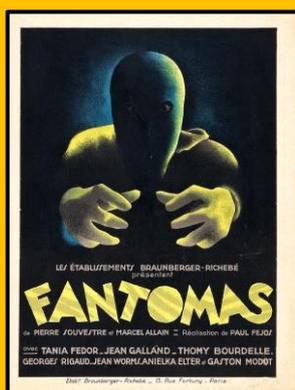
Feuillade, en effet, est un nom célèbre qui s'associe au cinéma de ces années et plus particulièrement à l'âge d'or du serial français. Avec **Le Proscrit** (1912), le réalisateur entame une série de films, dont le héros, Jean Dervieux, est un détective, justicier moderne qui, lors d'un « film-épisode », **Le Guet-Apens** (1913), mène une enquête à la Sherlock Holmes à partir d'un fragment de buvard, et démasque un intrigant doublé d'un assassin. Mais c'est surtout avec ses 5 films de **Fantômas** que Feuillade commence véritablement à emporter l'adhésion du public. Le succès est tel qu'une guerre entre les deux grands groupes cinématographiques français, Gaumont et Pathé, va se déclarer.

Celle-ci s'officialise le jour où Charles Pathé, après avoir rencontré aux États-Unis le magnat William Randolph Hearst, revient avec en poche un mirifique contrat : « *Le lendemain de nos accords définitifs avec les créanciers, j'eus une entrevue avec le fondé de pouvoirs de M. Hearst, le grand propriétaire de journaux et de magazines. Je tombai d'accord avec lui pour exécuter le scénario d'une histoire à poursuivre en quinze épisodes qu'il s'offrait à publier dans deux de ses magazines, l'un de la région ouest de l'Amérique, l'autre de la région est. En même temps, les films passeraient sur tous les écrans américains. Le succès fut si grand que nous allongeâmes l'histoire de 15 épisodes supplémentaires* » (Charles Pathé, « De Pathé Frères à Pathé Cinéma », in *Premier Plan*, n°55, juin 1970).

Cette offensive de Pathé en réaction au succès remporté par Gaumont avec les Fantômes de Feuillade donne naissance aux **Mystères de New-York** et lance par la même occasion la carrière de l'actrice Pearl White. À partir de cet instant, et à chaque saison, l'un et l'autre groupe se livrent bataille en s'opposant avec une nouvelle série : face à ce feuilleton Pathé coproduit avec les américains, Feuillade est sollicité pour donc contrer ce qui s'annonce d'ores et déjà comme un futur événement et met alors en chantier **Les Vampires** (1915-1916). Un jeu de « ping-pong » qui se poursuit ensuite avec **Les exploits d'Elaine** (1916) pour Pathé, **Judex** (1917) pour Gaumont, ou encore **Le Masque aux dents blanches** (1917) à nouveau pour la « firme du coq ».



Années 30 Au cours des années 30, on note tout d'abord une permanence du héros de feuilleton. En effet, celui-ci survit, passée l'arrivée du parlant, et un film comme **Méphisto** (1930) de Henri Debain et Nick Winter en est un bel exemple : divisé en quatre épisodes, on y voit le jeune Jean Gabin incarner un policier intrépide à l'allure sportive, surnommé « le furet de la Tour Pointue » ! Au cours de ces années, le cinéma fait la part belle à ces personnages qui ont fait les grandes heures du roman feuilletonesque policier des années 10 et 20. Les spectateurs retrouvent ainsi Rouletabille grâce à Marcel L'Herbier qui adapte le diptyque de Gaston Leroux, **Le Mystère de la chambre jaune** (1930) et **Le Parfum de la dame en noir** (1931) - auteur aussi à l'honneur avec un autre de ses héros, **Chéri-Bibi** (1938). Fantôme, lui, revient dans un film de Paul Fejos en 1931 et l'esprit du feuilleton est également perpétué par des films comme **Maurin des Maures** (1932) et **L'illustre Maurin** (1933) d'André Hugon ou encore **Les Misérables** (1934) de Raymond Bernard.



Les années 30, ce sont celles aussi des premiers pas du Commissaire Maigret, né de la plume de Georges Simenon et qui, dès le début de la décennie, se voit porté à l'écran pas moins de trois fois. Pour deux de ces adaptations, **La Nuit du Carrefour** (1932) de Jean Renoir et **La Tête d'un homme** (1933) de Julien Duvivier, Pierre Renoir et Harry Baur prêtent respectivement leurs traits au célèbre enquêteur, et par leur prestation tendent à s'approcher le plus fidèlement possible du personnage tel que l'avait imaginé l'écrivain :

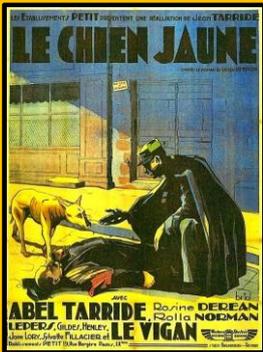
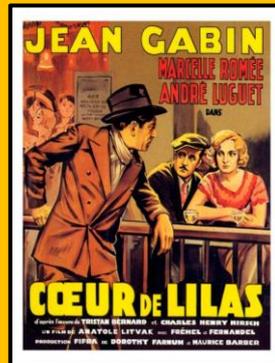


Figure résolument nouvelle dans l'univers du film policier, « *Maigret n'a pas l'air intelligent. C'est un intuitif. Pas du tout celui qui a le regard aigu et qui voit immédiatement le petit détail. Je dirais même que dans les tous premiers romans, il avait l'air presque bovin... Extérieurement, il n'a rien de malin. Il n'est pas séduisant – un type énorme, un peu pachyderme – et pendant l'enquête, il se promène, renifle, tâtonne* ». Georges Simenon, in *Portrait-Souvenir*, RTF, éd. Tallandier, 1963.

À l'instar des *slums melodramas* tournés aux États-Unis par D.W. Griffith, dans les années 10, le drame social plus ou moins naturaliste qui se développe en France, au cours de ces années 30, intègre lui aussi dans ses récits, des ingrédients d'intrigues policières. Au travers de beaucoup de films, une thématique des malfaiteurs et criminels, victimes du destin ou meurtriers par amour, se développe au travers d'histoires tragiques, où il n'y a pas de place pour la « réhabilitation » : ainsi, pas de seconde chance pour le cambrioleur de **Paris Béguin** (1931) d'Auguste Genina qui trouve l'amour et la mort presque simultanément. Suicide pour le marin de **Pour un soir** (1931) de Jean Godard, amoureux sans espoir d'une chanteuse, amené à commettre un meurtre. Pas de rédemption pour l'héroïne de **Cœur de Lilas** (1931) d'Anatole Litvak qui découvre que son nouvel amant est un policier chargé de l'arrêter. La voleuse d'**Adieu les beaux jours** (1933) de Johannes Meyer et André Beucler veut rompre avec son passé après avoir découvert l'amour, mais elle n'échappera pas à la prison.

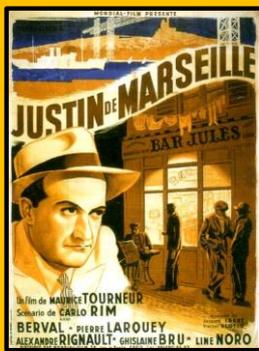


Paris Béguin (1931)



En ces années 30, cette veine du cinéma français met en avant des individus meurtriers malgré eux, des pauvres types, situés socialement au bas de l'échelle et qui transgressent la loi souvent pour l'amour d'une femme : tel l'employé minable de **La Chienne** (1931) de Jean Renoir, amoureux d'une garce qu'il finit par tuer; l'employé d'une maison d'édition dans **Le Crime de Monsieur Lange** (1936) de Jean Renoir, qui est amené à éliminer son patron pour l'empêcher de commettre une saloperie de plus. Le meurtre, dans plusieurs de ces films, devient inéluctable, employés et ouvriers étant poussés à bout, victimes d'un système social et d'une fatalité amoureuse (**La Bête humaine**, 1938 de Jean Renoir, **Gueule d'amour**, 1937 de Jean Grémillon, **Le Jour se lève**, 1939 de Marcel Carné).

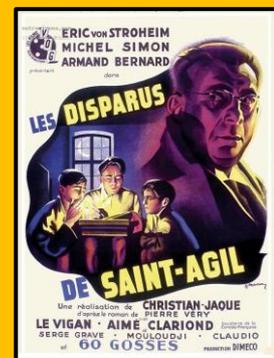
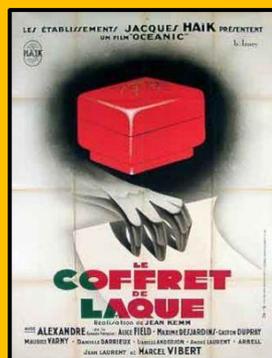




Qui dit drame social naturaliste, dit plongée également dans des mondes interlopes, ceux qui n'ont pas d'existence légale : le milieu « marseillais » de **Justin de Marseille** (1935) de Maurice Tourneur - considéré comme l'un des premiers grands films de gangsters français - les maisons « louches » de **Pension Mimosas** (1935) de Jacques Feyder, ou closes de **Jenny** (1938) de Marcel Carné. Quant aux personnages qui y évoluent, ce sont des marginaux, des « gouapes de Pigalle » comme dans **Pépé le Moko** (1936) de Julien Duvivier, ou des déserteurs comme celui de **Quai des brumes** (1938) de Marcel Carné interprété par l'acteur français phare de l'époque, le héros de la décennie : Jean Gabin, celui qui se dresse contre la société. De **Paris Béguin** au **Jour se lève**, en passant par **Cœur de Lilas**, **Pour un soir**, **La Bandera** (1935) de Julien Duvivier, **Les Bas-fonds** (1936) de Jean Renoir, **Pépé le Moko**, **Gueule d'amour**, **Quai des brumes** et **la Bête humaine**, il incarne le mythe du brave type acculé au vol ou au meurtre, puis au désespoir ou à la mort, trahi par la vie et l'amour, traqué par le destin. Ces drames sociaux à la française, dans lesquels Gabin a donc souvent évolué, deviennent alors dans leurs plus grandes réussites, d'authentiques films noirs.



Au cours de ces années 30, sont désignés aussi du doigt les profiteurs d'une société corrompue : non pas des marginaux, mais des individus au-dessus de tout soupçon, des notables, des banquiers véreux comme celui de **Ces messieurs de la santé** (1933) de Pierre Colombier, escroc qui s'évade de prison et transforme une paisible boutique de corsets en officine de vente de mitrailleuses, ou encore ces honnêtes commerçants le jour, qui se transforment en receleurs la nuit dans **L'étrange Monsieur Victor** (1938) de Jean Grémillon. Quant à l'enquête qui est menée par le commissaire de **Derrière la façade** (1939) de Georges Lacombe, elle révèle au spectateur que tout est corrompu.



Enfin, les films de pure énigme s'affichent également dans les salles, au cours de cette décennie, en s'inspirant de romanciers excellent dans l'exercice : ainsi, sont adaptés, Léon Groc avec **Le Disparu de l'ascenseur** (1931) de G. del Torre, Agatha Christie avec **Le coffret de laque** (1932) de Jean Kemm, Jean-Joseph Renaud pour **Haut les mains** (1932) de Maurice Champreux, Edgar Wallace avec **Quelqu'un a tué** (1933) de Jack Forrester, Ashelbé pour **L'Assassin est parmi nous** (1936) de Jacques de Casembrot, Maurice Leblanc et **Ne tuez pas Dolly** (1937) d'Henri-Diamant-Berger et Pierre Véry avec **Les Disparus de Saint-Agil** (1938) de Christian-Jaque.

Années 40 Sous l'Occupation, le cinéma français continue de faire des films et notamment, au sein de la Continental, société de production financée par des capitaux allemands. On s'évade donc en ces temps troubles et difficiles vers la féerie, le rêve, les mélodrames historiques et les intrigues policières. Parmi ces dernières, **Le Dernier des six** (1941) de Georges Lacombe adapte le roman de Stanislas-André Steeman, *Six hommes morts* et Pierre Fresnay y incarne le célèbre personnage Wenceslas Vorobeitchik, familièrement appelé Monsieur Wens. Rôle qu'il reprend l'année suivante dans **L'Assassin habite au 21** (1942) d'Henri Georges Clouzot, compte tenu du succès remporté avec le précédent film. Durant cette même période, Simenon se retrouve par ailleurs, à de nombreuses reprises, porté à l'écran avec **Monsieur la souris** (1943) de Georges Lacombe, **Les Inconnus dans la maison** (1941) et **L'Homme de Londres** (1943) de Henri Decoin, **Le Voyageur de la Toussaint** (1942) de Louis Daquin et pas moins de trois nouvelles adaptations du commissaire Maigret, incarné cette fois de manière plus « décontractée » par Albert Préjean, dans **Picpus** (1942), **Les Caves du Majestic** (1944) de Richard Pottier et **Cécile est morte** (1943) de Maurice Tourneur.

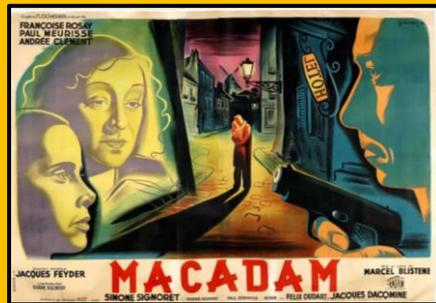


Mystère et atmosphère sont au cœur de deux adaptations de Pierre Véry, **L'Assassinat du Père Noël** (1942) et **L'Assassin a peur la nuit** (1942) de Jean Delannoy. Mais il convient, en ces années de guerre, de ne pas oublier **Le Corbeau** (1942) d'Henri-Georges Clouzot qui, derrière son intrigue policière, ne manque pas de pointer et dénoncer la délation et la collaboration qui, en ces sombres heures, sévit parfois au coin de la rue ou derrière un palier.

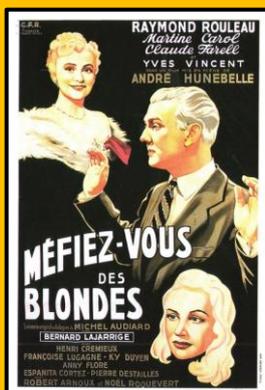
À la Libération, et contrairement au cinéma américain qui témoigne des périodes de crise sur le vif, seulement une petite poignée de films policiers français - et d'espionnage - reviennent sur cette période de 1940-1945, au travers d'intrigues traitant pour certaines de la Résistance : **120, rue de la gare** (1945) de Jacques Daniel-Norman, adaptation du roman de Léo Malet où apparaît pour la première fois le personnage de Nestor Burma, est un film « connecté » avec l'actualité du moment (l'action commence dans un camp de prisonniers). S'ajoutent à celui-ci, **Peloton d'exécution** (1945) d'André Berthomieu, **Mission spéciale** (1946) de Maurice de Canonge, **Manon** (1948) d'Henri-Georges Clouzot ou encore **Un ami viendra ce soir** (1946) de Raymond Bernard, où dans une clinique privée se côtoient vrais et faux fous, ces derniers étant des résistants. Récit où le spectateur apprend qu'à la dernière minute l'identité du chef de réseau qui se cache sous les traits d'un dément. Un film dont la structure policière est donc respectée, le public cherchant à deviner non plus qui est l'assassin, mais qui est le héros.



Le film policier d'après-guerre, c'est aussi **Quai des orfèvres** (1947) d'Henri-Georges Clouzot, adaptation d'un roman de Steeman, *Légitime défense*, via laquelle le cinéaste, comme pour **Le Corbeau** combine à l'intrigue policière, une étude de mœurs. Document sur la police judiciaire, ce film est celui qui va engendrer au début des années 50, d'autres œuvres comme **Identité judiciaire** (1950) d'Hervé Bromberger, où est proposé au spectateur une plongée réaliste dans les coulisses et les rouages de la police.



La noirceur est au menu avec **Panique** (1946) de Julien Duvivier. En s'inspirant d'un roman de Simenon, *Les Fiançailles de Monsieur Hire*, le cinéaste dénonce le lynchage et l'imbécilité de la foule qui ne juge que sur les apparences, ce dont il fût, d'une certaine manière, victime lui-même lors de son retour en France, après la Libération. Ce pessimisme se retrouve dans d'autres films de Duvivier et notamment **Au royaume des ciels** (1949). Mais il est aussi au cœur d'autres titres de cette période, comme **Macadam** (1946) de Marcel Blistène et **Dédée d'Anvers** (1947) d'Yves Allégret, où la figure de la prostituée symbolise la « fille pas-de-chance » marquée par le destin et dessine ainsi une forme de romantisme des bas-fonds. Enfin, les valeurs sûres du genre font leur retour, avec **Fantômas** (1946) de Jean Sacha, **Fantômas contre Fantômas** (1948) de Robert Vernay d'un côté, et de l'autre, Rouletabille dans **Le Mystère de la chambre jaune** (1948) de Henri Aisner et **Le Parfum de la dame en noir** (1949) de Louis Daquin, avec Serge Reggiani dans le rôle de l'intrépide reporter détective amateur.

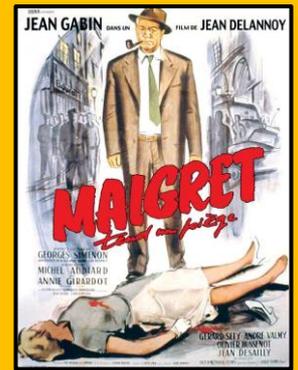
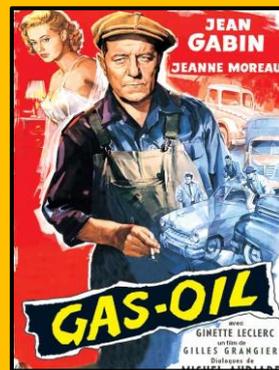


Années 50 Cette décennie voit naître un nouveau courant du cinéma policier français, qui privilégie l'action et l'humour. Il est symbolisé tout d'abord par Raymond Rouleau, comédien belge qui interprète dans une trilogie d'André Hunebelle (**Mission à Tanger**, 1949, **Méfiez-vous des blondes**, 1950 et **Massacre en dentelles** 1951) un journaliste, détective amateur à ses heures, porté sur la boisson et les jolies filles, directement issu de la mythologie des romans noirs américains, alors popularisés par la célèbre « Série Noire » de Marcel Duhamel créée en 1947. Puis, il se trouve incarné par Eddie Constantine, un acteur qui va devenir un des plus populaires de ces années : En 1952, il incarne le héros Lemmy Caution - qui a inauguré la Série Noire - dans **La Môme vert-de-gris** de Bernard Borderie, œuvre d'action au second degré où l'humour est roi. Avec ce film, et ses quatre « suites », **Cet homme est dangereux** (1953) de Jean Sacha, **Les femmes s'en balancent** (1954), **Ça va barder** (1954) et **Je suis un sentimental** (1955) de John Berry, le mythe Constantine est né pour faire long feu jusqu'au milieu des années 60, pas toujours pour le meilleur, jusqu'au **Alphaville** (1965) de Jean-Luc Godard, étrange film hybride entre film noir et Science-Fiction.

Ce phénomène Constantine allait avoir une influence énorme sur l'avenir du cinéma policier français en branchant les producteurs sur l'humour et la parodie : **Les pépées font la loi** (1955) et **Les pépées au service secret** (1956) de Raoul André, par exemple.

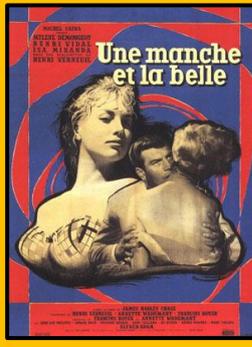


La figure du gangster est présente durant ces années 50. On la retrouve dans **Touchez pas au grisbi** (1954) de Jean Becker, l'adaptation du roman homonyme d'Albert Simonin, grande plume de la série noire qui en écrivant ce livre a tenu à prendre un peu ses distances par rapport au roman noir d'outre-Atlantique. Becker va d'ailleurs dans ce sens en proposant un film noir français où « *le héros n'est plus un gangster à l'américaine, mais un truand bien de chez nous qui aime la bonne chère, les vins millésimés et les femmes un peu dodues ; il n'est pas avide de pouvoir : c'est un anarchiste de droite qui veut jouer les aristocrates, un bon bourgeois à l'appétit féroce qui aurait mis au rencart la notion de la valeur du travail* » (J.J. Schleret, J.P. Schweighauser in *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n°25). **Du Rififi chez les hommes** (1955) de Jules Dassin, renoue avec l'esprit du film noir américain, d'autant que son auteur a œuvré déjà avec brio dans le genre à Hollywood. Film de casse, il est une nouvelle mythification du milieu avec ses « hommes », ses lois, son honneur et sa noblesse. Enfin, **Bob le Flambeur** (1955) de Jean-Pierre Melville, écrit par Auguste Le Breton, revient à une approche plus réaliste, l'auteur faisant dire à son personnage que « *le milieu n'est plus ce qu'il était, c'est pourriture et compagnie maintenant* ».

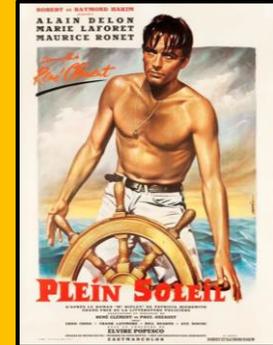
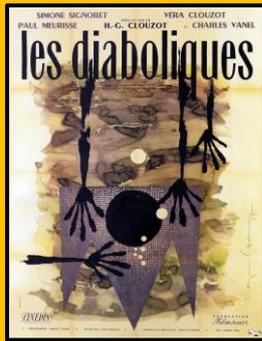


Avec le succès de **Touchez pas au grisbi** et **Du Rififi chez les hommes**, les séries noires à la française se multiplient au cours de la seconde partie des années 50, en mettant en avant et en développant un certain aspect qui finit par être une spécificité : la chronique de mœurs. Dans *Les Cahiers de la Cinémathèque* n°5, Bertrand Tavernier rappelle : « *En France, le cinéma policier éprouve une grande prédilection pour les histoires criminelles, à base d'étude de milieu ou de caractère que pour les histoires de gangsters. Et c'est normal, car après tout, nous ne sommes pas à Chicago, et le milieu a connu une importance moins grande, des faits moins tragiques pour l'ensemble du pays que son homologue américain. C'est pourquoi, la plupart des films policiers français, surtout jusqu'en 1960, constituent une sorte de chronique bourgeoise, plutôt que des « thrillers ». Ceux apparaissent plus tard et sont dus à une nouvelle génération de cinéastes imprégnés de films américains... Mais qu'on ne voit pas dans le terme « chronique bourgeoise » une nuance péjorative... Il y a dans de très nombreuses œuvres une description réaliste très précise d'un milieu social, qui finalement nous donne les meilleures études sur certains aspects de la société française* ». Beaucoup de films, interprétés par Jean Gabin, s'inscrivent dans cette mouvance.

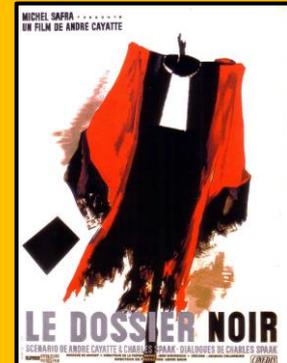
Les assassins prennent dans ce cadre la figure non pas d'un étranger, mais de celui d'un proche, d'un membre de la famille comme dans **La Vérité sur Bébé Donge** (1951) de Henri Decoin où une jeune femme idéaliste et passionnée, déçue par sa vie de couple, met de l'arsenic dans le café de son époux ; comme dans **Voici le temps des assassins** (1956) de Julien Duvivier où la jeune épouse d'un restaurateur compte l'assassiner pour s'emparer de sa fortune ou dans **Thérèse Raquin** (1953) de Marcel Carné où cette boutiquière, étouffant dans une atmosphère familiale et provinciale, tue son mari avec l'aide de son amant. Le crime pénètre en ces années 50 chez les gens ordinaires.



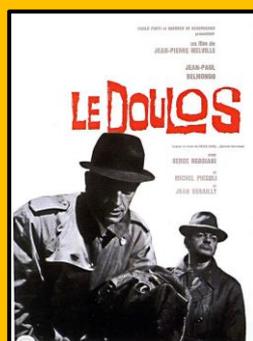
Le pendant de la femme fatale et manipulatrice des films noirs américains se trouve dans plusieurs films policiers français de ces années, par le biais des adaptations de James Hadley Chase comme **Méfiez-vous fillettes** (1956) d'Yves Allégret, **Retour de manivelle** (1957) de Denys de la Patellière ou encore **Une manche et la Belle** (1957) d'Henri Verneuil, où les garces brillent par leur volonté de sordide et de noirceur absolue.



Plusieurs écrits de Pierre Boileau et Thomas Narcejac sont adaptés au cinéma : **Plains feux sur l'assassin** (1959) de Georges Franju, **Meurtre en 45 tours** (1960) d'Etienne Périer mais aussi surtout **Les Diaboliques** (1954) d'Henri-Georges Clouzot, adapté de *Celle qui n'était plus*, dont c'est le point de vue de la victime et non plus celui de l'enquêteur ou du coupable qui est privilégié au fil de l'intrigue. Patricia Highsmith est aussi portée à l'écran brillamment avec **Plein Soleil** (1959) de René Clément, l'un des plus importants films de la décennie à traiter de la psychologie criminelle.

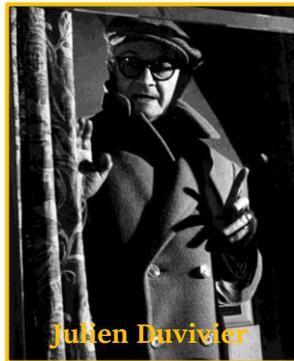


Enfin, durant ces années 50, le réalisateur André Cayatte fait à quatre reprises le procès de la Justice. A ses yeux, celle-ci est souvent lourde et injuste parce qu'elle est aussi aveugle que les actes qu'elle sanctionne. Cette justice, le cinéaste la critique violemment dans quatre films-plaidoiries : **Justice est faite** (1953), **Nous sommes tous des assassins** (1952), **Après le déluge** (1953) et **Le Dossier Noir** (1955). La décennie suivante, sera celle des gangsters sur le retour - **Classes tous risques** (1960) de Claude Sautet, **Le Doulos** (1962) et **Le Deuxième Souffle** (1966) de Jean-Pierre Melville... et de nombreuses nouvelles intentions qui conduiront le genre policier français vers bien d'autres horizons.

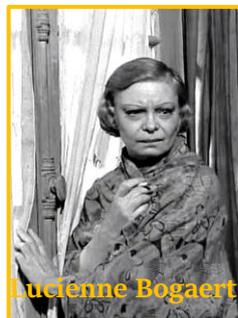
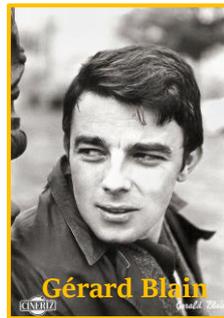
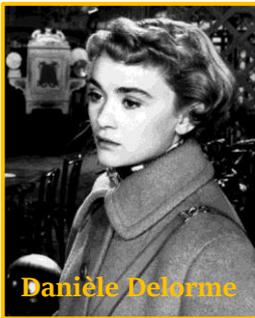


VOICI LE TEMPS DES ASSASSINS

Ne pouvant acquérir les droits du *Grand Meaulnes* qu'il souhaite porter à l'écran depuis de nombreuses années, Julien Duvivier entreprend d'adapter, en 1954, un autre ouvrage qui lui tient tout aussi à cœur : *Douloureuse Arcadie* de Peter de Mendelssohn. Ce projet, cette fois-ci, mené à bien car porté de bout en bout par le cinéaste avec un véritable enthousiasme, sort sur les écrans sous le titre **Marianne de ma jeunesse**. Cependant, la blessure de l'échec est grande : la critique comme les spectateurs n'adhèrent pas, l'insuccès commercial du film laisse le cinéaste désemparé et la perte d'Olga, sa femme, quelques mois plus tard, des suites d'une longue maladie, l'anéanti un peu plus.



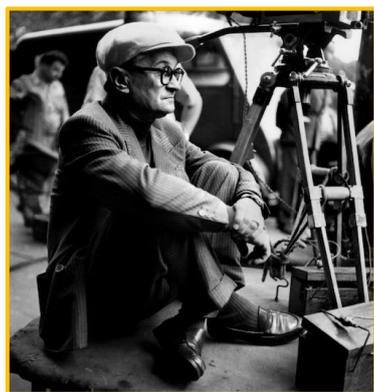
S'inquiétant de son état de santé et pour éviter de le voir se refermer sur lui-même, son ami Maurice Bessy - écrivain, scénariste, historien du cinéma et fondateur du Prix Louis Delluc en 1937 - entreprend de le pousser assez rapidement dans l'écriture d'un projet. Si le sujet n'est pas encore bien défini, l'idée est aussi de créer les retrouvailles entre le réalisateur et son acteur fétiche, Jean Gabin, avec lequel il n'a pas tourné depuis *The Impostor* (*L'Imposteur*, 1943). C'est dans ce contexte que né alors le script de **Voici le temps des assassins** (1956) qui reste, avec *Panique* (1946) l'un de ses films les plus noirs.



Jean Gabin, qui a incarné les marginaux et les individus en lutte contre la société dans la première partie de sa carrière, celle d'avant 39, se retrouve ici en contre-emploi, en prêtant ses traits à un bourgeois installé. Danièle Delorme, jusqu'à lors jeune première révélée notamment dans une adaptation de Colette, *Gigi* (1949) de Jacqueline Audry, trouve également son premier rôle à l'opposé de ses compositions habituelles. S'ajoutent au casting Gérard Blain, qui sera récupéré par le mouvement de la Nouvelle Vague quelques années plus tard après avoir joué dans le court-métrage de François Truffaut, *Les Mistons* (1957) et qui réalisera plusieurs films ; Lucienne Bogaert, comédienne de théâtre que l'on retrouvera notamment aux côtés de Jean Gabin au cinéma dans *Maigret tend un piège* (1957) de Jean Delannoy, dans le rôle de la mère follement possessive de l'assassin; Germaine Kerjean, pensionnaire de la Comédie Française incarnant à l'écran des personnages souvent antipathiques, et Gabrielle Fontan, comédienne habituée des petits rôles mais à la prolifique carrière.

Malmené par ceux qui mettent en avant la politique des auteurs, qui ne deviendra telle sous la plume d'André Bazin, le fondateur des célèbres *Cahiers du Cinéma*, qu'en 1957, Duvivier voit son film bien accueilli par certains jeunes critiques y compris François Truffaut qui le défend en ces termes : « *Je fus trop ravi de cheminer, voyant le film, de surprise en surprise pour vendre la mèche, aujourd'hui que je sais l'intrigue (sic), les tenants et les aboutissants. Voici venir le temps des surprises : j'attendais un film français de plus, à mi-chemin entre l'obscurité et le plus clair commerce : au lieu de quoi, je « découvre », pour ainsi dire, Julien Duvivier, l'homme et le cinéaste, dans un seul film.*

Julien Duvivier a tourné cinquante-sept films. J'en ai vu vingt-trois et j'en ai aimé huit. De tous, *Voici le temps des assassins* me semble le meilleur, 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 ». François Truffaut, Arts n°564, 18 avril 1956.



Mais malgré les accueils favorables, il a beaucoup été reproché à Duvivier, d'un autre côté, d'avoir signé un film à la noirceur gratuite, pessimiste et un drame pseudo-réaliste très misogyne. Certes, il convient bien d'admettre que **Voici le temps des assassins** ne brille pas par son optimisme et qu'au travers de cette histoire de machination, il laisse poindre le sentiment qu'il ne croit plus en l'homme. Cependant, pour en comprendre l'éventuelle raison, n'oublions pas que Julien Duvivier, élevé chez les Jésuites, est devenu athée au fil des années et que si ce film et **Panique**, réalisé dix ans plus tôt, constituent ses regards les plus noirs et violents portés sur ses contemporains, c'est parce qu'ils ont été réalisés « en réaction » à de douloureuses épreuves qu'il a traversées et parce qu'il s'est toujours dit être tout simplement attaché à rendre compte de la « noirceur » que l'on peut rencontrer au quotidien et qui habitent certains individus.

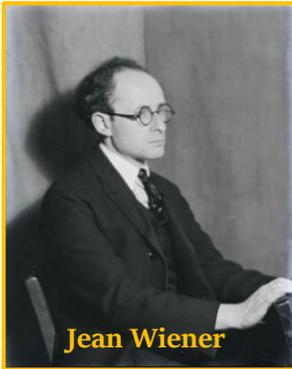


Ainsi, à la question, *pourquoi avez-vous fait Panique ?*, il répond : « parce que c'était pour moi une réaction inévitable. J'arrivais d'Hollywood où j'avais vu pendant cinq ans des films optimistes avec le happy end inévitable, aussi avais-je envie de traiter un sujet plus en rapport avec la situation actuelle. Je sais bien qu'il est plus aisé de réaliser des films poétiques, doux et charmants, avec de belles photographies, mais ma nature me pousse vers des thèmes âpres, noirs, amers. Que dit Panique ? Il dit que les gens ne sont pas gentils, que la foule est imbécile, que les indépendants ont toujours tort (...) et qu'ils finissent inévitablement par marcher dans le rang. Evidemment nous sommes loin des gens qui s'aiment, ceux qui sévissent sur les écrans de Hollywood, mais j'ai bien l'impression que nous traversons une époque où les gens ne s'aiment pas » (Cinémonde n°607, mars 1946)... Et l'on peut ajouter sans mal, que ce film a donc été aussi entrepris lors de son retour sur le sol français pour répondre aux nombreuses attaques dont il a été victime, à tous ceux qui l'ont accusé d'avoir été un mauvais patriote en décidant de s'exiler aux Etats-Unis jusqu'à la fin de la guerre.



Quant à **Voici le temps des assassins**, il précise : « C'est un mélodrame sur mesure pour Gabin mais aussi réaliste. Je crois que nous sommes entourés de monstres comme ça. On n'a qu'à lire les journaux. C'est quelque chose d'effrayant. Je crois que nous sommes dans une atmosphère comme ça depuis vingt ans, nous sommes au temps des assassins. Nous sommes absolument entourés de montres et je connais, moi, actuellement, des jeunes filles qui sont exactement pareilles au personnage de Catherine. (...) Si on prétend que l'histoire n'est pas vraie ou vraisemblable, je proteste avec énergie. Je crois avoir fait quelque chose qui est violent, mais qui est logique, qui est vraisemblable »

Avant que le récit ne commence, une chanson se fait entendre dès le générique. C'est *La Complainte des assassins*, écrite par Julien Duvivier, sur une musique du compositeur Jean Wiener - auteur deux ans plus tôt du célèbre thème à l'harmonica de **Touchez pas au grisbi** (1954) de Jean Becker - et interprétée par la chanteuse Germaine Monteiro. Deux versions ont été écrites. Celle retenue pour le film, et dont on entend que le premier couplet, est la suivante :



Jean Wiener

*Voici le temps des assassins
Le temps du poison, de la corde
Où l'on, a plus d'miséricorde
Pour l'existence de son prochain
C'est le temps d'un bouillon d'onze heures
Que la femme fait boire à son mari
Pour trouver des ivresses meilleures
Dans les bras de son nouveau chéri*



Germaine Monteiro

*Voici le temps des assassins
La Vieill' estourbit sa famille,
Quinz'personn' vraiment pas gentilles
Qui n'auront plus l'goût du pain.
La fill mèr'' qui s'trouve un soir
Un polichinell' dans l'tiroir
Ayant pas envie de l'connaître
L'envoi' rejoindre ceux qu'ont pas à naître*

*Voici le temps des assassins
Du six trente-cinq, des chevrotines,
Cadeau d'l'amant à la maîtresse.
Dam'on aime bien changer d'caresses.
T'es pas sûr d'être en vie demain
Si t'as un oncle, un' sœur, un frère,
Un associé ou une bell'mère.
Voici le temps des assassins.*

Dans le cinéma de Duvivier, plusieurs de ses films contiennent des chansons comme celle, célèbre, de **La Belle équipe** (1936), interprétée par Gabin, « *Quand on se promène au bord de l'eau* ». Si la chanson exprime souvent la « morale » du film, elle en annonce parfois clairement la couleur de manière directe ou par antiphrase. Ici, en prêtant avec attention l'oreille aux paroles du générique, le climat de l'intrigue est d'ores et déjà établi, le ton est donné : d'emblée, les paroles placent le film sous le signe du destin et de la tragédie : trahison et meurtre en famille vont être au menu !



NATURALISME *Voici le temps des assassins* est un film qui reste tout d'abord dans les mémoires pour son ouverture et son traitement naturaliste qui rappelle le travail descriptif d'Emile Zola dont on sait que le cinéaste était un grand admirateur. Cette entrée en matière se dote d'une valeur documentaire en nous donnant à voir en quelques plans les Halles de Paris, aujourd'hui disparues (elles ont été détruites au début des années 70). Mais le talent de Julien Duvivier est de rendre aussi imperceptible le glissement qui s'opère entre le tournage en extérieur (les plans larges) et la reconstitution en studio (pour les plans plus resserrés), dès l'instant où la caméra suit Catherine vers les premiers étales.

D'un passage à l'autre, le cinéaste continue en effet de nous offrir une vision très réaliste de cet immense marché, en rendant notamment son « fourmillement » très crédible, tant au niveau visuel que sonore, et, par aussi, le beau travail photographique d'Armand Thirard qui dote cette plongée dans la vie parisienne au matin d'une facture filmage « sur le vif ». Plusieurs plans de cette ouverture rappellent, aussi, au passage, que Julien Duvivier est un de ces cinéastes, rangés du côté de la qualité française par les jeunes loups de la Nouvelle Vague, qui, contrairement à ce qu'il leur a été reproché, ne s'est jamais contenté de tourner uniquement dans des décors intérieurs et a su, très tôt dans sa carrière, opter justement pour des tournages favorisant les décors naturels et extérieurs (**Cœurs farouches**, **David Golder**, **La Belle équipe** etc...)



Le quotidien et le fonctionnement du restaurant sont également merveilleusement rendus par la vélocité de la caméra qui va-et-vient entre la salle et les cuisines. Sans oublier la performance de Jean Gabin, dont le geste juste de grand chef et sa précision de jeu contribuent à nous immerger totalement dans un monde de la restauration reconstitué certes ici mais qui sonne vrai.



Toutes les séquences qui se déroulent lors des heures de service permettent à Duvivier de croquer toute une série de petites vignettes sur les clients de passage et les habitués, établissant ainsi comme une « micro-radioscopie » de la vie parisienne de l'époque : un couple de lesbiennes, un vieux beau s'accompagnant à chaque repas d'une nouvelle conquête, un politicien local faisant part au chef de la manœuvre secrète par laquelle il a opéré pour le faire accéder à une distinction, un commerçant affameur exhibant à chaque venue son portefeuille et qui se vante d'avoir escroqué un acheteur, une duchesse excentrique réclamant que le dessert préféré imbibé d'alcool de son minuscule chien lui soit apporté, des touristes américains demandant à une table pourtant gastronomique du Coca Cola (le chef répondant : ici, c'est un restaurant, pas une pharmacie !), un client momentanément au régime passant du repas strict à un plus gargantuesque, un clochard bien sympathique.... Et si l'on prend en compte non seulement le nom de l'enseigne, « *Au rendez-vous des innocents* », mais aussi le côté très conservateur, parfois assez moraliste de Duvivier, on est tenté de croire, que l'ensemble n'est pas sans être traité avec une certaine forme d'ironie, à en juger par certains personnages fréquentant le lieu, et où au final, s'y retrouvent de manière sous-entendue, débauche, adultère, caprice, manigance, vol et escroquerie.



Toutefois, et peu à peu, ce lieu de convivialité va se voir « infiltré » aussi par des connaissances de Catherine qui risquent de mettre en péril le plan machiavélique qu'elle met en œuvre dans le dos d'André Châtelin qui l'a recueilli : Armand, un ancien amant qui a retrouvé sa trace, et Bonacorsi, un représentant qui l'a connu, elle et sa mère, à Marseille alors qu'elle était dans une maison de passe.



EXPOSITION : LE SENS DU MESSAGE Pour tout film, il y a ce que l'on appelle la période d'exposition au cours de laquelle nous sont présentés le cadre de l'action, les personnages, les enjeux dramatiques et la problématique à venir. Duvivier n'échappe pas ici à cette règle, bien évidemment, mais il convient de noter avec quelle fluidité et efficacité il parvient en très peu de minutes à nous parler des personnages principaux et des liens qui les unissent, en passant à chaque fois par le principe détourné du « message ». La première image où André Châtelin (Jean Gabin) apparaît derrière une porte vitrée embuée, nous désigne d'entrée qu'il est traiteur-restaurateur et propriétaire. Puis, c'est par le biais d'un article de presse, lu dans un premier temps par un boucher, que nous sont données des informations sur ses origines et sa famille. On apprend ensuite, dans le prolongement de la scène, lorsque Amédée, le second de cuisine poursuit la lecture du papier, qui est Mme Jules, cette petite dame menue qui assiste le personnel au restaurant (à noter que l'article fait allusion à elle sur un ton humoristique, à l'image de la manière dont Duvivier la traitera parfois au fil du récit, telle la séquence où elle écoute derrière la porte).

La présentation des personnages se poursuit aussitôt à l'instant où André Châtelin retrouve Gérard, un jeune garçon travaillant aux Halles et dont on apprend, cette fois, par le biais d'un télégramme de son oncle, qu'il est orphelin, fait des études de médecine, qu'il ne veut dépendre de personne et réussir par lui-même. Ce passage nous explique aussi, juste après le départ de Gérard, le lien fort qui unit ce garçon à Châtelin, ce dernier n'hésitant pas à avouer à un marchand qu'il aurait aimé avoir un fils comme lui.

L'arrivée de Catherine comme « messagère » permet ensuite d'introduire son personnage et celui de Gabrielle, l'ex-femme de Châtelin dont la jeune fille vient lui annoncer le décès. Au cours de cette rencontre, nous sont exposées brièvement par le restaurateur les raisons de sa séparation d'avec la mère de Catherine. Enfin, c'est Châtelin lui-même qui se fait messager lorsqu'il se rend pour la première fois chez sa mère, en compagnie de la jeune fille et de Gérard, pour lui annoncer la « nouvelle ». Et cette fois-ci nous sont évoqués les liens tendus existant entre l'ex-femme de Châtelin et sa mère.



ANDRE CHÂTELIN, LA VICTIME IDEALE ? Jean Gabin incarne ici un restaurateur qui a réussi et s'avère une figure notable et respectée du quartier des Halles. Il entretient une relation quasi filiale avec le jeune Gérard Delacroix (Gérard Blain), un jeune orphelin, étudiant en médecine qui travaille aux Halles pour pouvoir payer ses cours et qu'il a pris quelque peu sous son aile. D'un autre côté, André Châtelin est « encadré » de près par Mme Jules, une proche de la famille qui le connaît depuis qu'il est petit, et Mme Châtelin, sa mère, extrêmement possessive, propriétaire d'une guinguette sur les bords de la Marne et qui, ne pouvant s'empêcher de s'immiscer dans la vie de son fils, ne semble pas étrangère au fait que ce dernier ne soit plus avec sa femme Gabrielle, dont la jeune fille de celle-ci Catherine, vient de lui annoncer le décès.



Lorsqu'il fait la connaissance de la jeune fille manipulatrice, Châtelin tombe peu à peu sous son charme, car elle tend à lui rappeler Gabrielle, son ex-femme, avec laquelle il ne s'est pas quitté en très bons termes, selon ses propres mots, mais dont il semble garder néanmoins des souvenirs aussi heureux. Tombant dans le piège, Châtelin finit par céder aux avances de Catherine et accepte de l'épouser. Dès cet instant, Duvivier laisse planer une certaine ambiguïté sur leur relation amoureuse, du moins du côté de Châtelin, celui qui tend à être le personnage victime de la situation. Car si le spectateur sait qu'il ne s'agit pour Catherine que d'un moyen de mettre la main sur sa fortune et qu'elle ne l'aime pas, il est possible de penser que Châtelin a accepté de tomber dans ses bras, non pas parce qu'il est follement épris d'elle, mais parce qu'elle lui permet de retrouver ses années perdues. Cette nostalgie du passé est du moins au cœur d'un bon nombre de ses propos qu'il tient à l'égard de la jeune femme lorsqu'il évoque sa ressemblance physique avec son ex-épouse, Gabrielle. Aussi, peut-on légitimement penser que c'est moins par amour pour Catherine qu'il décide de se marier, mais parce qu'à travers elle, il vit le fantasme de revenir vingt ans en arrière, de retrouver sa jeunesse. Attitude qui peut s'accorder aussi au fait que s'il s'accroche à Gérard, c'est parce qu'il voit aussi en lui le fils qu'il n'a pas eu, et qu'il apparaît alors à ses yeux comme le seul espoir de pouvoir laisser quelque chose derrière lui. Châtelin est du fait un homme qui est hanté par l'idée d'être passé à côté de sa vie.

Enfin, voulue ou involontaire, une autre ambiguïté se décèle : Catherine est-elle oui ou non, au final, la propre fille de Châtelin? Dès le début du film, des éléments nous sont en tout cas donnés pour se poser légitimement cette question, interrogation que curieusement le personnage de Châtelin n'a pas la présence d'esprit de se poser (l'âge de la jeune fille, la séparation de Châtelin d'avec Gabrielle remontant au même nombre d'années que celui de la naissance de Catherine). En prenant en compte, cette probabilité, la relation prend alors une dimension bien plus malsaine, car incestueuse, et ajoutant à la noirceur de l'intrigue.



Bien qu'y trouvant une forme de satisfaction personnelle dans cette union, Châtelin se fait bel et bien manipuler par Catherine dénuée de tout sens moral et qui s'arrange, tel une prédatrice, pour l'isoler des êtres qui lui sont chers, en le conduisant à rompre les liens de confiance qu'il entretient avec sa mère mais aussi celui qui pourrait être son fils, Gérard. Toutefois, arrivent petit à petit le temps du soupçon et celui, terrible de la révélation, lors de cette séquence où Châtelin se rend à l'hôtel où demeure, sans qu'il ne le sache encore, son ex-femme Gabrielle, censée être décédée et qu'il découvre dans un état second, totalement droguée. Le réveil pour Châtelin est d'autant plus net et brutal, qu'il est exprimé au niveau sonore par un « hurlement » de locomotive au loin, à l'instant où il reconnaît subitement le visage de la soi disant « disparue ». Une synchronie image/son qui souligne le passage violent du rêve à un cauchemar. Dès cet instant, la noirceur va envahir de plus en plus le récit du film, au fur-et-à mesure que Catherine, mise à nue, démasquée, et dans la panique, va tout tenter pour parvenir à ses fins.

Châtelin cherche à avoir des explications sur la raison qui a poussé Catherine à agir ainsi et lui mentir. Mais ce n'est qu'après la mort de Gérard, retrouvé noyé à bord d'une voiture, qu'il ouvre les yeux sur la vraie nature de la jeune femme, des preuves attestant de la présence de cette dernière sur les lieux du drame. Mais à la différence du scénario original où Châtelin, fou de rage, finit par l'étrangler, il devient ici simplement le témoin passif de la mort de la jeune femme qui se fait dévorer par César, le chien fidèle du jeune garçon assassiné.



CATHERINE, ANGE ET DÉMON ? La première apparition de Catherine dans le film est symbolique. On la voit surgir d'une bouche de métro, avant que la caméra ne cadre son visage en gros plan alors qu'au lointain sonne le glas d'une église. Si l'on prend en compte le rapport étroit que Duvivier a toujours entretenu avec la religion, et surtout sa conversion à l'athéisme, l'entrée en scène de la jeune femme est assez intéressante : le panneau publicitaire St Raphael derrière elle, filmé avec insistance, nous renvoie à St Raphael, l'archange qui fut envoyé sur Terre par Dieu afin de rendre la vue au père de Tobie, un jeune garçon. Le lien est dès lors d'autant plus « amusant » voire « ironique » que Catherine, malgré son visage angélique, n'a rien d'une personne bienfaitrice et que si on se reporte au schéma du film, elle ne vient ici, au contraire, que pour aveugler Châtelin, celui qui pourrait être le « père » et aussi, non pas aider mais tromper Gérard, celui qui pourrait être le « fils ». Un jeune garçon qui comme Tobie, est fidèlement accompagné d'un chien et qui trouvera la mort au pied d'un calvaire.



Selon le critique Olivier Bitoun : « *Catherine en fait incarne à elle seule toute l'abjection humaine. Charme, pitié, chantage, double-jeu, mensonge, trahison... : elle manipule tous ces outils à la perfection pour parvenir à ses fins. Danièle Delorme prête ses traits à cette jeune fille touchante, fragile, qui ne peut que nous émouvoir. On tombe, tout comme Chatelin, sous son charme dès son apparition, au premier regard. Tranquillement, Duvivier avance alors ses pions et cette beauté presque ingénue révèle petit à petit sa part d'ombre, sa noirceur, avant de devenir une créature des ténèbres calculatrice et perverse. On n'avait pas encore vu chez Duvivier de personnage aussi terriblement mauvais, un quasi-démon incarné dans un corps angélique. Catherine est en quelque sorte une nouvelle incarnation de la Gina de **La belle équipe** œuvrant non plus à séparer deux amis mais un père et son fils d'adoption, grimant ainsi encore d'un échelon dans l'ignominie duvivienne ».*

Catherine est en somme, pour reprendre le titre d'un film d'Henri Georges Clouzot sorti deux ans auparavant, un être « diabolique » qui n'a rien à envier aux femmes fatales des films noirs américains. Pour accéder à ses fins, elle procède par étapes : reconnaissance, identification, infiltration, manipulation ... Ce qui fait d'elle une tacticienne dont la froideur est sans égale et qui, même devant le suicide d'un ex-amant, reste totalement insensible, se contentant de déclarer simplement violemment : « *les morts, ça ne raconte pas d'histoires !* »

La force détestable du personnage tient indubitablement à la performance de Danièle Delorme qui jusqu'à lors n'avait jamais interprété un tel rôle. Sa diction, ses silences, ses déplacements, ses mouvements de tête, ses jeux de regard... tout participe à faire avec finesse de cette jeune femme un être maléfique, même si la comédienne se souvient d'avoir tenté, sur le tournage, d'excuser le personnage, en lui trouvant des raisons, des mobiles à ses actes, avant que Duvivier ne lui rappelle qu'elle doit être profondément méchante et monstrueuse. Et c'est peut-être en cela que Catherine, incarnation du Mal absolu, totalement inhumaine, ne peut et ne mérite que de trouver la mort sous les crocs de ce qui n'est pas humain, mais animal.



COMBATS DE FEMMES Mais ce monstre fait femme possède aussi sa part tragique. Comme le mentionne pertinemment le critique de cinéma Olivier Bitoun : « Catherine est elle-même une victime, un être devenu mauvais par acharnement de sa mère à en faire l'outil de sa vengeance. Il y a ainsi l'image d'un cercle sans fin de méchanceté, chacun étant tour à tour bourreau et victime, chaque nouveau maillon de la chaîne nourrissant sa haine et son désespoir de celui qui le précède. La méchanceté de Catherine et de Gabrielle est aussi le fruit d'une société qui ne donne aucune chance aux défavorisés et s'acharne à les garder plus bas que terre. On imagine aux détours de leurs conversations combien elles ont souffert de la pauvreté et ce qu'elles ont été contraintes de faire pour survivre. Si Catherine séduit Chatelin, c'est moins pour assouvir le besoin de vengeance de sa mère que pour tenter d'échapper à sa triste condition. Le premier criminel, ici, c'est bien la société des hommes ».

Il poursuit en rappelant : « Mme Chatelin mère, la troisième figure féminine du film, s'avère tout aussi haïssable. Sa guinguette même est un symbole, comme si après l'échec de l'équipée des copains du Front Populaire de La Belle équipe, elle en avait repris les rênes. Nul plaisir ici, nulle possible échappée, mais un lieu où l'on tue les poulets à coups de fouet. Mesquine, acariâtre, Mme Chatelin devine tout de suite la duplicité de Catherine... certainement parce qu'elle partage avec elle la même face obscure. Autoritaire, elle a la main mise sur son fils et l'on ne peut qu'imaginer le jeu pervers qu'elle a dû jouer dans sa séparation d'avec Gabrielle. Un triangle de haine relie ces trois femmes : Catherine met violemment sa mère face à sa déchéance, Mme Chatelin n'a de cesse de rappeler à son fils la créature trompeuse qu'était son ex-femme et, dans une scène hallucinante, fouette Catherine comme s'il s'agissait de dresser un chien enragé. Tous les rapports sont si exacerbés que l'on peine à trouver en nous cette empathie nécessaire pour comprendre et excuser ces personnages ».

Jacky Dupont